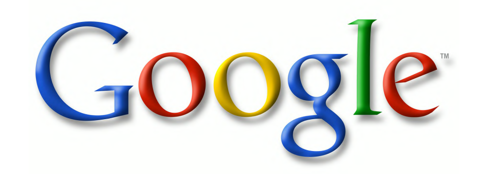
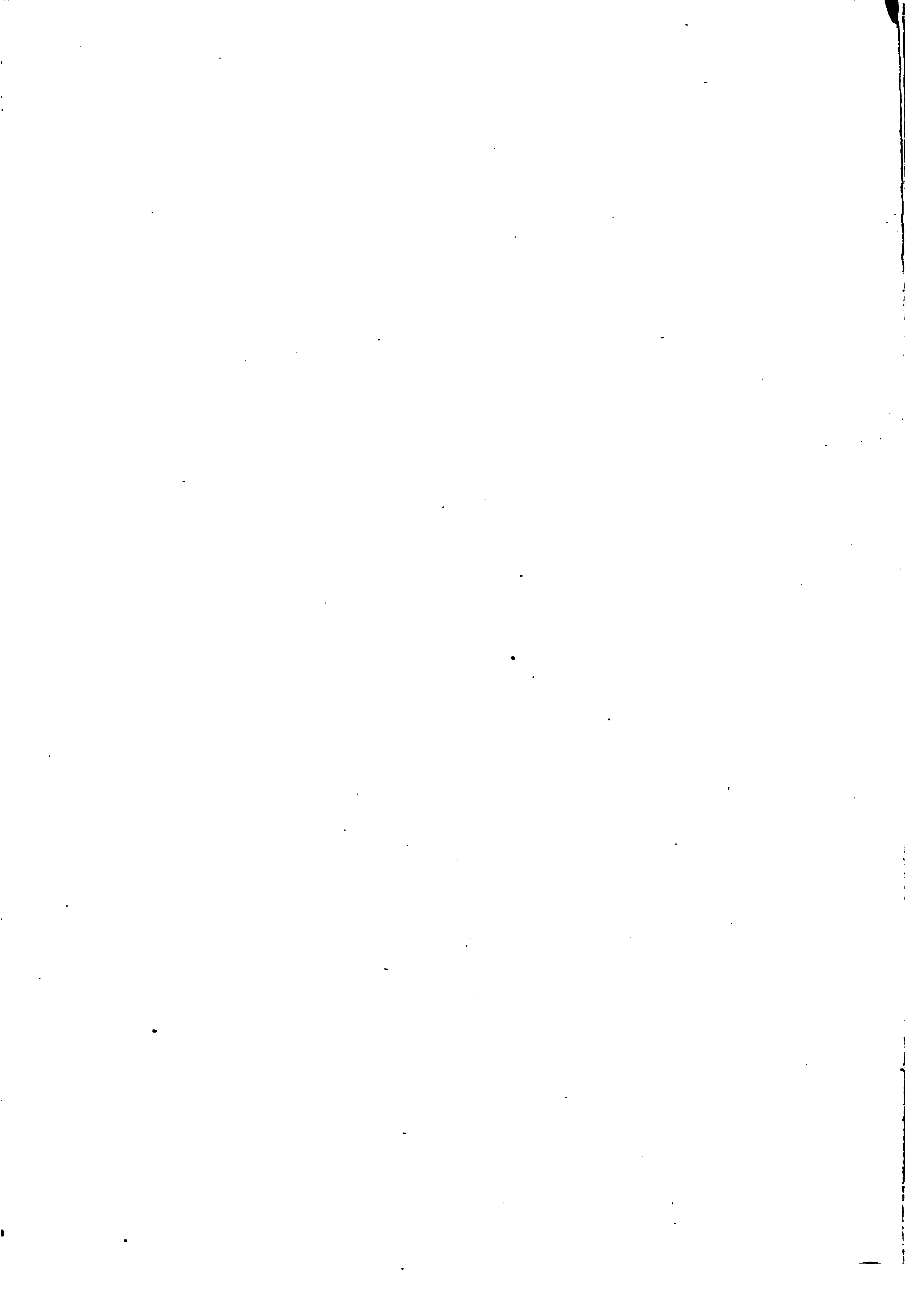



ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
SIGILLVM
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND

BERLIN 1901

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, H. v. TSCHUDI

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Zweiundzwanzigster Jahrgang Nr. 1. 1. Januar 1901

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1900

A. GEMÄLDE-GALERIE

Eine Schenkung des Herrn Julius Wernher in London, der unserer Galerie schon wiederholt wertvolle Zuwendungen gemacht hat, bereicherte die Sammlung mit einem für die Geschichte der deutschen Malerei aufserordentlich wichtigen Monument: acht Tafeln mit Darstellungen aus dem Marienleben und der Passion Christi, die — nach der Inschrift auf einer der Tafeln — 1437 von HANS MULTSCHER ausgeführt worden sind. HANS MULTSCHER von Ulm war als Künstler bisher nur bekannt durch den in Sterzing (Tirol) bewahrten stattlichen Altar, der nach einer urkundlichen Nachricht 1457 von ihm geliefert wurde. Die acht, kürzlich im Londoner Kunsthandel aufgetauchten und nun für unsere Galerie gewonnenen Tafeln bildeten ursprünglich zwei, auf beiden Seiten mit je zwei Darstellungen übereinander geschmückte Altarflügel. Nach der Analogie des Sterzinger Altars dürfen wir die Bilder so geordnet denken: bei geschlossenen Flügeln oben links Christi Geburt, rechts die Anbetung der Könige, unten links das Pfingstfest, rechts der Tod Mariä; bei geöffneten Flügeln oben links die Ölbergscene, rechts die Gerichtsdarstellung mit Pilati Handwaschung, unten links die Kreuztragung, rechts die Auferstehung Christi. Die Flügel verschlossen einen Altarschrein, der vermutlich die Kreuzigung in Schnitzerei barg.

Auf der Tafel des Marientodes steht die Inschrift: »bitte got fur hanssen muoltscheren vo richehofe burgr ze ulm hant dz werk gemacht do ma zalt MCCCCXXXVII«.

Auf der Tafel des Pfingstfestes steht in etwas wunderlicher Schreibung: »Hans Muoltscher vo richehove hant ge«.

Herr Oskar Huldschinsky schenkte der Galerie ein altniederländisches, in Leimfarben auf Leinwand gemaltes Bild, das dem Stil nach von VAN DER GOES herrührt. Bei der Seltenheit der Werke gerade dieses altniederländischen Meisters ist die Gabe sehr willkommen. Die Gruppe der um Christum Trauernden ist in gedrängter Anordnung dargestellt; Maria, Johannes, Magdalena und zwei andere Frauen, alle in Halbfigur. Diese Komposition kann kaum von Haus aus ein abgeschlossenes Ganze gewesen sein. Augenscheinlich war das Bild der rechte Flügel eines Triptychons, dessen Mitte die Abnahme vom Kreuz darstellte, und dessen linker Flügel etwa die Gruppe des Stifters mit seinem Schutzheiligen bildete.

Herrn Alfred Beit verdankt die Sammlung das kleine vlämische Portrait eines jüngeren Mannes, das schon der Tracht nach offenbar aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts stammt, und in der tiefen und harmonischen Färbung den Bildnissen des JAN VAN EYCK sehr nahe steht, sodass es für die schwierige Frage nach den Künstlern, die noch gleichzeitig mit ihm in den Niederlanden thätig waren, von Wert ist.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originalskulpturen wurde im Kunsthandel eine weibliche Gewandfigur aus Marmor erworben. Der Kopf ist das Portrait einer Römerin aus der Zeit der Antonine, Haltung und Gewand der Figur deuten auf ein auch in anderen Wiederholungen nachweisbares griechisches Vorbild aus der ersten Hälfte des V Jahrhunderts v. Chr. (vergl. Amelung, Sitzung des Kais. Deutschen Archäol. Instituts in Rom vom 20. April 1900; Römische Mitteilungen XV 1900, S. 181 ff.).

Die Sammlung der Abgüsse wurde vermehrt durch ein Geschenk des Herrn Direktor Dr. Wiegand, den Abguss einer archaischen weiblichen Kalksteinstatuette aus Klazomenae, welche sich in Smyrna im Privatbesitz befindet.

I. V.:
SCHRADER

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Durch Ankauf wurden die folgenden Stücke erworben:

Ein kleines Hochrelief in Marmor, darstellend Anna selbdritt mit dem kleinen Johannes, ein späteres Werk des lombardischen Bildners AGOSTINO BUSTI, gen. BAMBAJA, in der Komposition abhängig von LEONARDOs Gemälde im Louvre.

In der Versteigerung E. Miller von Aichholz zu Paris wurde eine grofse Plakette aus Glockengussmetall erworben, eine Arbeit des ANTONIO FILARETE, mit der Darstellung der thronenden Madonna in reicher ornamental und figürlich gezierter Rahmung, aus einem Oratorium der Villa Costozza bei Vicenza stammend. Ein zweites stärker ciseliertes Exemplar dieser Plakette wird im Louvre bewahrt.

Angekauft wurden auch fünf italienische Plaketten des XV und XVI Jahrhunderts, sämtlich bisher nicht bekannt, darunter ein Portrait der Elisabetta Gonzaga.

Ein hoher Gönner, der die Abteilung häufig schon bedacht hat, überwies ihr drei historisch interessante Elfenbeinplatten aus der Sammlung Desmottes, byzantinische Arbeiten des X bis XI Jahrhunderts; und zwar eine Platte mit der Darstellung der Einführung Mariä in den Tempel, zu der unsere Sammlung eine Art Gegenstück besitzt, und zwei Flügel eines Triptychons mit je drei Brustbildern von Heiligen.

Herr Geheimrat A. Thieme in Leipzig schenkte zwei zusammengehörige Kapitelle aus Stuck, mit den Bildnissen eines jungen Mannes und seiner Gattin, mittelitalienische Arbeiten von etwa 1470.

Herr Oskar Huldschinsky schenkte eine Bronzestatuette des Apollo, die zu Beginn des XVI Jahrhunderts frei nach einer Figur Praxitelischen Charakters ausgeführt ist.

Eine Zuwendung des Herrn Gustav Salomon brachte in die Abteilung ein Stuckrelief des LUCA DELLA ROBBIA mit einer Madonna in Halbfigur, das in einem minder guten Exemplare bereits vorhanden war.

Der Unterzeichnete überwies die Kinderbüste des ANTONIO ROSSELLINO, die im Jahrbuch der K. Preufs. Kunstsammlungen 1900 (S. 215) veröffentlicht ist.

Von Gönnern, die nicht genannt zu werden wünschen, empfing die Sammlung ferner:

Die Merkurstatuen des GIOVANNI DA BOLOGNA und des BENVENUTO CELLINI (vom Perseusmonument) in kleinen Bronzenachbildungen aus dem XVI Jahrhundert.

Zehn italienische Plaketten des XV und XVI Jahrhunderts, die in unserer Sammlung bisher fehlten.

Eine in Holz geschnitzte, alt bemalte Freifigur der thronenden Madonna, angeblich aus dem Schottenkloster zu Regensburg stammend, eine Arbeit des XII Jahrhunderts.

Ein Kruzifix in natürlicher Gröfse, in Holz geschnitzt, alt bemalt, von einem süddeutschen Meister um 1520 ausgeführt.

BODE

C. MÜNZKABINET

Die Sammlungen des Münzkabinets sind vermehrt um 320 antike, 904 mittelalterliche, 1649 neuzeitliche, 15 orientalische Münzen, 88 Medaillen und 6 Siegelstempel, insgesamt 2980 Stück.

Unter den griechischen Münzen Italiens und Siciliens sind ein Didrachmon von Neapolis und eine Kupfermünze von Rhegium besonders hervorzuheben, weil sie den ältesten Prägungen dieser Städte angehören; dann ein Tetradrachmon von Thurii von grofser Schönheit und glänzender Erhaltung; ein seltenes Tetradrachmon von Syrakus mit dem rechtshin gewandten weiblichen Kopfe, das Haar in der sternenverzierten Sphendone.

Von den Münzen Griechenlands und Kleinasiens seien erwähnt: ein altertümliches Tetradrachmon einer wahrscheinlich nicht weit von Akanthus in Makedonien gelegenen Stadt mit einer aufserordentlich lebendig gezeichneten Tiergruppe (Löwe einen Eber niederwerfend), das bisher nur in einem Exemplar bekannt war; eine kleine Kupfermünze des thrakischen Dynasten Seuthes, ein Tetradrachmon des Cavarus, gallischen Königs in Thrakien, mit den Typen der Alexander-Tetradrachmen, bisher ein Unicum; dann eine Kupfermünze der in unserer Sammlung bisher noch nicht vertreten gewesenen Stadt Eurea in Thessalien; eine ansehnliche Reihe von Kupfermünzen von Korinth und mehrerer peloponnesischer Städte aus der römischen Kaiserzeit mit interessanten Typen; ein sehr seltener Denar von Assos mit der Aufschrift ΑΣΣΟΟΝ; ein Bronzemedaillon des Septimius Severus und der Iulia Domna von Pergamum mit der wohl auf ein antikes Gemälde zurückzuführenden Darstellung der schlafenden Ariadne, die vom Gefolge des Dionysos entdeckt wird; ausserdem einige seltene Kaisermünzen von Apollonia, Neoclaudiopolis, Amblada.

Der Zuwachs an römischen Münzen ist nicht bedeutend gewesen. Immerhin sind als sehr seltene Stücke zu nennen: ein von Traian restituirter Denar des Münzmeisters L. Scribonius Libo; ein, wie es scheint, bisher unbekanntes Goldstück des Commodus mit der Darstellung der FELIC(itas) COM(modiana); eine für den Divus Nigrinianus geprägte Kupfermünze von ausgezeichneter Erhaltung; ein Bronzequinar mit den Köpfen des Diocletianus und Maximianus; ein Silbermedaillon des Arcadius, auf welchem neben der Bezeichnung des Prägeorts Rom die Buchstaben P S (d. h. pusulatum) den Feingehalt des Silbers bezeugen.

Unter den mittelalterlichen Münzen sind zunächst zwei merowingische Trienten namhaft zu machen, ein Metzer und ein unbestimmter mit der Umschrift: CLOTE FIT. Eine hervorragende Bereicherung bilden sodann die 547 Denare, welche der Bischof Herr Dr. Endert aus dem in der St. Michaeliskirche zu Fulda gefundenen, dem Beginn des XII Jahrhunderts entstammenden Münzschatze uns überlassen hat, darunter der merkwürdige Hersfelder Denar mit den Köpfen Karls des Grofsen und des Heiligen Lullus, wahrscheinlich ein gelegentlich der dritten Jahrhundertfeier der Gründung der Abtei im Jahre 1075 geprägter Denkpfennig. Ferner sind zwei durch Seltenheit und Schönheit ausgezeichnete Bracteaten hervorzuheben, der eine von dem Markgrafen Konrad dem Grofsen von Meifsen geprägt, bisher nur in einem einzigen Exemplare bekannt, der andere ein Nordhäuser Gepräge König Friedrich Barbarossas mit dem sitzenden Königspaare zu Seiten eines hochragenden Kreuzes, des Zeichens der dortigen Frauenabtei zum Heiligen Kreuz. Von den gleichzeitigen zweiseitigen Münzen möge der Schmallenberger Denar des Erzbischofs Engelbert III von Köln genannt sein und eine gröfsere Reihe Wiener Pfennige, unter ihnen auch diejenigen mit den Wappen der Landschreiber. Unter den Groschen zeichnet sich eine Auswahl ieverscher Münzen aus, der Häuptlinge Oko, Keno, Edo Wiemken, Hajo Harles, Tanno Düren und des Fräulein Marie, sowie zahlreiche belgische Gepräge. Unter den neuzeitlichen Münzen haben wieder die Kippermünzen aus dem Beginne des dreifsigjährigen Krieges eine wesentliche Bereicherung erfahren durch Einzelerwerbungen und durch den Ankauf des Fundes von Müllrose. Aufserdem sind namentlich die bisher vernachlässigten brandenburg-preufsischen Land- und Scheidemünzen des XVII und XVIII Jahrhunderts vermehrt. Endlich sind noch zwei, nur in den hier vorliegenden Exemplaren bekannte Stücke zu erwähnen, ein Doppelthaler der Stadt Metz vom Jahre 1641 und ein Franc à pied des Guillaume de Beauregard, Abtes von St. Oyen de Joux (1348—1380) in der Franche-comté, ein besonders dankenswertes Geschenk des Herrn la Renotière in Dietersdorf bei Sigmaringen.

Von den Medaillen ist als ältere ein schöner Bleiabschlag mit dem Bilde des Königs Matthias von Ungarn zu nennen. Die Übrigen gehören im wesentlichen der Gegenwart an und verteilen sich gleichmäfsig auf die Pariser Künstler: BOTTÉE, CHAPLAIN, DUPUIS, PAGNY, RIVET, ROTY und die Wiener: MARSCHALL, PAWLIK, SCHARFF; doch sind unter ihnen auch der Schweizer FREI und die Deutschen KOWARZIK, LEDERER und STURM vertreten.

Von den Siegelstempeln ist der des Siechenhauses zu Strafsburg hervorzuheben.

Geschenke hat die Abteilung aufser dem bereits erwähnten des Herrn la Renotière erhalten von der freien Reichs- und Hansestadt Lübeck (Medaille auf die Eröffnung des Elb-Trave-Kanals), dem Königlichen Kultusministerium (Medaille auf die Ausstellung für Krankenpflege von LEDERER), den Herren Cubasch in Wien, Major Fleck in Frankfurt a. O., Dr. Imhoof-Blumer in Winterthur, Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M., Professor Kurtz in Ellwangen, Geheimer Ober-Regierungsrat Müller, Bildhauer Pawlik in Wien, Bildhauer Sturm in Leipzig, A. Weyl in Berlin.

MENADIER. DRESSEL

D. KUPFERSTICHKABINET

Am 22. September wurde im Oberlichtsaal eine Ausstellung von graphischen Arbeiten deutscher Künstler der Gegenwart (eine Auswahl der aus Mitteln des Landeskunstfonds 1896—1900 gemachten Ankäufe) eröffnet.

I. V.: VON LOGA

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den Erwerbungen dieses Vierteljahrs, die zumeist den Bemühungen der Herren Dr. Borchardt und Dr. Schäfer in Kairo zu verdanken sind, sind hervorzuheben:

Aus den drei ersten Dynastien (um 3000 v. Chr.)

Zwei Bruchstücke eines Steingefäfses, das mit Reliefs verziert war, auf dem einen ein Krieger mit Streitaxt.

Kleines Bruchstück eines geschnitzten Elfenbeinstabes mit Tierbildern.

Kleines Elfenbeingefäfs mit eingeritztem Muster.

Grofser Thontopf, mit Giraffen bemalt.

Steinerner Kopf einer Keule, mit drei Stierköpfen in Relief verziert.

Oberteil der rohen Figur eines Mannes mit spitzem Bart, aus rotem Stein.

Aus der Zeit des sogenannten alten Reichs (um 2500 v. Chr.)

Zwei Steine von der Scheinthür eines Grabes; auf dem einen versichert der Tote, dass er dieses Grab aus seiner eignen Habe erbaut habe und bedroht diejenigen, die es verletzen werden.

Steingefäfs, das von zwei Affen umklammert wird.

Aus der Zeit des mittleren Reichs (etwa 2000—1800 v. Chr.)

Zwei Kornspeicher, ein Haus und ein Schlachthof in thönernen Nachbildungen, wie man sie den Toten zu ihrer Versorgung beigab.

Aus der Zeit des neuen Reichs (etwa 1600—1200 v. Chr.)

Kopf einer Granitstatue des ketzerischen Königs Amenophis' IV.

Skarabäus, wie er dem Toten an Stelle seines Herzens mitgegeben wurde, aus der Zeit desselben Königs.

Schutzleder für das Handgelenk beim Bogenschiefsen, mit eingepressten Verzierungen, dabei das Bild eines Bogens.

Gewicht in Gestalt einer liegenden Gazelle, Bronze.

Weberschiff mit dem Namen seines einstigen Besitzers Amon-neb.

Skarabäus mit dem Bilde eines syrischen Gottes, der auf einem Löwen steht.

Geschenke erhielt die Abteilung von den Herren Professor Steindorff (Gefäfsscherbe aus dem Palast Amenophis' III) und Professor Breasted (Photographien).

ERMAN

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk der Herren Professor Dr. Ulrich Köhler und James Simon erhielt die Abteilung zwei in Babylonien gefundene griechische Inschriftsteine, enthaltend Aufzeichnungen aus der Zeit des Antiochus IV Epiphanes (175—164 v. Chr.).

DELITZSCH

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenk. Herr Dr. Kohlbrügge: ein Kuda kepang (Kinderspielzeug) aus Java.

Durch Austausch mit der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg erworben: drei Kopien von Wandgemälden aus den Höhlentempeln von Turfan.

OSTASIEN

Geschenke. Herr Dr. Seo: Bijutsutaikan, kunstgeschichtliches Werk in vier Folioheften, herausgegeben von der »Japanese Photographic Competing Society«. Enthält Reproduktionen von 100 Meisterwerken (buddhistische Skulpturen und Malereien, Lack- und Metallarbeiten u. a. m.) von der Suiko-Periode (593—654) an bis auf unsere Zeit. Herr Dr. Nachod: Drucke und Photographien, die fast legendarisch gewordene christliche Epoche Japans betreffend. Darunter bemerkenswert: Portraits des berühmten Fürsten von Sendai, Date Masámune, welcher eine Gesandtschaft an den Papst (1614—1620) abordnete. Portrait des Papstes Paul V, nach dem in Sendai befindlichen Ölgemälde. Photographie des Bürgerbriefes der Stadt Rom, a. 1615 erteilt an Hasekura (Hashikura, »Faxecura«), den Führer der Gesandtschaft. Photographie einer öffentlichen Tafel, mit dem bekannten das Christentum in Japan verbietenden Text. Desgl. von 6 der berüchtigten Fumi-e oder Fumi-ita (Tretbilder), Reliefbilder mit christlichen Darstellungen (Madonnen, Ecce homo, Kreuzesabnahme u. s. w.), welche die des Christentums verdächtigen Personen öffentlich mit Füfsen treten mussten, wie ausführlich von E. Kämpfer (1690—1692 in Japan) geschildert.

WESTAFRIKA

Herr Professor Dr. Hans Meyer schenkte zwei grofse goldene Zierscheiben und ein kleineres zahnförmiges Schmuckstück aus Gold, alle drei Stücke von grofsem Werte und typisch für die ältere Goldschmiedekunst der Aschanti; ferner eine kleine Benin-Maske aus Erz von seltener Schönheit und auch durch die ganz ungewöhnliche Bildung der Ohren besonders bemerkenswert. Demselben Gönner ist auch ein kleines Erzgefäfs aus Benin zu verdanken, das die Form einer Maske hat, aber auf zwei menschlichen Beinen aufruht und in seiner Art völlig einzig ist. Herr Oberleutnant Preil schenkte eine grofse Sammlung aus Tamberma und anderen Landschaften des deutsch-französischen Grenzgebietes im westlichen Sudân. Missionar W. Müller schenkte eine gröfsere Sammlung von Schnitzwerken und Gebrauchsgegenständen von den Bassa in Kamerun, für uns fast durchweg neu und alles mit sorgfältigen Angaben. Herr L. Frobenius schenkte ein gebrochenes Thongefäfs aus dem Congobecken. Herr E. Schrader schenkte eine Sammlung aus dem westlichen Congobecken, eine Anzahl von sehr interessanten Bogen von Pygmäen und einen Köcherschild der Lendú. Herr W. D. Webster schenkte zwei Kalkidole aus Benin.

Durch Ankauf wurden zunächst drei kleinere Serien von Benin-Altertümern erworben, darunter eine Anzahl ausgezeichnet schöner Armbänder und anderer Schmuckstücke sowie ein ungewöhnlich schönes grofses ampelförmiges Bronzegefäfs mit Jagdemblemen, an einer Tragkette und von eigenartiger bisher aus Benin noch nicht bekannt gewordener Form; ferner eine gröfsere Sammlung meist vom Ubangi.

OSTAFRIKA

Herr Oberleutnant Glauning schenkte in weiterem Anschlusse an die wichtigen Sammlungen, die er seit 1895 in systematisch geordneter Thätigkeit angelegt, abermals vier gröfsere Serien mit über 200 Nummern aus Bungu, Uvanda, Iramba, Issansu, Umbugwe, Ukimbu, Uëmba, Marungu und von den Wandorrobo, Wapare und Waaruscha. Aus dem Nachlasse des verstorbenen Botanikers H. Götze schenkte dessen Familie eine durch uns getroffene Auswahl ausgezeichnet schöner

und wertvoller Stücke, meist von den Konde. Herr Unteroffizier Schoch schenkte Bogen und Pfeile aus Upogoro. Herr C. G. Schillings schenkte eine kostbare Sammlung von seiner Forschungsreise nach dem Kilima-Njaro und dem Pare-Gebirge.

Den grofsen Sammlungen, die Herrn Stabsarzt Dr. Fülleborn zu verdanken sind, wurden in diesem Quartale gegen 300 Nummern neu zugefügt, meist von den Wakissi, Wanyakyusa, Wakinga und Wabungu.

NORDAFRIKA

Herr Seton Karr schenkte eine Sammlung von 159 Nummern prähistorischer Steinwerkzeuge aus Ägypten.

OCEANIEN

Der Kaiserliche Gouverneur Herr von Bennigsen schenkte eine grofse Anzahl kostbarer Schnitzwerke und andere wichtige ethnographische Sammlungsstücke von den Manus auf der Hauptinsel der Taui-Gruppe (Admiralitätsinseln). Der Kaiserliche Landeshauptmann Herr Dr. A. Hahl schenkte eine ethnographische Sammlung von den Karolinen. Herr R. Parkinson schenkte zwölf Photographien von Eingeborenen und Hütten der Inseln Bobolo und Hun (Matty und Durour).

Zunächst als Leihgabe erhielten wir von Herrn Professor Dr. Hans Meyer das berühmte Maru, eines der schönsten und ältesten Vorratshäuser der Maori, das überhaupt bekannt ist. Von dem Ngati-whaka-aue-Stamme erbaut, wurde es zum Ausgangspunkte blutiger Fehde mit dem benachbarten Stamme der Ngati-maru, die in dem Namen maru eine Verhöhnung ihres Stammes erblickten. Die Fehde endete mit der Niederlage der Erbauer des maru, es wurde abgetragen und die geschnitzten Planken wurden vergraben und später nach Wairoa, dann nach Peherangi und später nach Rotorua gebracht, wo sie von einem Händler (Eric Craig) erworben wurden. Die jetzt für Berlin gesicherten Schnitzwerke gehören der Blütezeit der Maori-Kunst an.

Durch Kauf wurden zwei Sammlungen aus dem Bismarck-Archipel und von den Salomonen erworben, im ganzen gegen 200 Nummern, darunter zahlreiche Schnitzwerke und eine schöne Serie von Muschelgeld in den verschiedenen Stufen der Bearbeitung.

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr Kapitän Hegemann in Hamburg: ein Paar Stiefel und ein Darmhemd westgrönländischer Eskimo.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Dr. C. Bovallius in Stockholm: eine Sammlung von Waffen, Hausgerät, Schmuck und Musikinstrumenten von Indianerstämmen des oberen Orinoko und Casiquiare in Venezuela. Herr Dr. P. Ehrenreich: 24 Photographien von Indianertypen des Araguay, Schingú und S. Lourenço in Brasilien.

Ankauf. Aus einer gröfseren Sammlung des Sr. Bolivar in Carácas eine Auswahl von Thongefäfsen, Kupfergeräten, Perlen u. s. w. aus peruanischen Gräbern.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Herr Colloretto schenkte ein Skelett einer Mdigo-Frau.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Karl Zarneckow in Warbende, Kr. Templin: einen beschädigten Bronze-Wulstring von Warbende. Herr E. Heilbronn in Berlin: Flintspan von Biesenthal, Kr. Oberbarnim. Herr Kaufmann Sann in Woldenberg, Kr. Friedeberg i. N.: Steinhacke von Woldenberg. Herr Lehrer Blauert in Woldenberg: slavische Thonscherben von Woldenberg. Herr Brauereibesitzer Wendeler in Soldin: Thongefäfse und eine Bronzenadel aus der Gegend von Soldin.

Durch Austausch mit der Königl. Zeughausverwaltung in Berlin erworben: Bronzezaumzeug aus spätrömischer Zeit aus dem Sakrow-Paretzer Kanal und fränkischer Ango unbekannten Fundortes.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Überweisung der Königl. Fortifikation zu Danzig: Bronzefibel, Bruchstücke von Bronzearmringen und Thongefäfsen aus römischer Zeit von Marienburg.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Herr Gerichtsassessor Dr. Brecher in Jarotschin: Mahlsteine von Ciswitz, Kr. Jarotschin und Eisengerät von Jarotschin. Herr Kantor Dittberner in Woldenberg i. N.: Steingeräte aus der Provinz Posen.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Lehrer Probst in Obernessa: Grabfund der jüngeren Steinzeit, stein- und metallzeitliche Scherben von Krauschwitz, Kr. Weissenfels.

Ankauf. Kupfercelt von Dietrichsroda, Kr. Eckartsberga.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Herr Kommerzienrat Böking in Halbergerhütte: Gipsabgüsse zweier Relieffiguren von Saarbrücken.

THÜRINGEN

Ankauf. Sammlung von verschiedenen Fundstücken aus der Umgegend von Camburg a. S.

OLDENBURG

Geschenk. Herr Dr. Bohls in Lehe: Bernstein von der Wesermündung bei Blexen.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Geschenke

Herr Amtsgerichtsrat Koch. Porzellan-Geschirr, Meifsen.

Ungenannt:

Thürbogen aus Terrakotta-Platten mit Kinderfiguren. Cremona, XVI Jahrhundert.

Centaur, eine Frau raubend. Terrakotta. Ältere Nachbildung der bekannten Gruppe des GIOVANNI DA BOLOGNA.

Pilastermodell. Terrakotta, bez. M. A. CONTI FS. FORMIGINI IN. Cremona um 1800.

Thonfigur einer Japanerin. Japan 1899.

Majolikaflasche. Form der Pilgerflasche mit graviertem Grund. Bologna, XVI Jahrhundert.

Majolikavase, zweihenkelig, mit männlicher Büste bemalt. Italien, Ende XV Jahrhundert.

Zwei Deckelvasen, Fayence, vielfarbig bemalt. Delft, bez. LOUWYS FICTOOR.

Fingerring. Gold mit reicher Gravierung, Deutschland, XV Jahrhundert.

Schmuckstück. Rosette, Gold mit Email. Italien, Ende XVI Jahrhundert.

Amtsabzeichen eines Beamten, Silber. Medaillon mit dem Venetianer Löwen und Ketten. Venedig, XV Jahrhundert.

Thürklopfer, Bronze, Halbfigur einer Frau. Venedig, XVI Jahrhundert.

Zwei Sammelkörbe für einen Bettlerorden, eimerförmig, Leder geschnitten. Oberitalien, Anfang XVIII Jahrhundert.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Otto Rohloff: Sechs Reliefbilder in Kupfer getrieben und vergoldet. Für den Vorraum und das Treppenhaus des Königlichen Schlosses zu Bukarest, gefertigt von OTTO ROHLOFF unter Mitarbeit von A. SCHLÜTER, A. PFEIFER und A. MÜLLER.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Der Zuwachs der Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung betrug 123 Werke und 623 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Königliche Bibliothek in Berlin: Paul Schwenke, Untersuchungen zur Geschichte des ersten Buchdrucks. Festschrift zur Gutenberg-Feier. Berlin 1900.

Fräulein Julie Schlemm in Berlin: Photographische Rundschau. Jahrgang 8—13. 1894—1899.

Herr Hubert Joly in Wittenberg: Hubert Joly, Technisches Auskunftsbuch. Jahrgang 7. Leipzig 1900.

Deutscher Buchgewerbe-Verein in Leipzig: Die Einweihung des Deutschen Buchgewerbehauses zu Leipzig. Die Weihe der Gutenberghalle und die Enthüllung des allgemeinen deutschen Ehrendenkmals der Buchdruckerkunst, 12. Mai 1900. Leipzig 1900.

Derselbe: Katalog der Deutschen Buchgewerbe-Ausstellung Paris 1900. Leipzig 1900.

Grofsherzoglich Badische Landesgewerbehalle in Karlsruhe: Katalog der Bibliothek der Grofsherzoglich Badischen Landesgewerbehalle in Karlsruhe. 2. Nachtrag 1900.

Herr Direktor Dr. John Böttiger in Stockholm: John Böttiger, Svenska statens samling af väfda tapeter. 4 Bde. Stockholm 1895—1898.

Königliche Technische Hochschule zu Berlin: Die Hundertjahrfeier der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin, 18.—21. Oktober 1899. Hrsg. von Alfred G. Meyer. Berlin 1900.

Dieselbe: Katalog der Bibliothek der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin. Berlin 1900.

Festausschuss der Gutenbergfeier in Mainz 1900: Festschrift zum fünfhundertjährigen Geburtstage von Johann Gutenberg. Hrsg. von Otto Hartwig. Mainz 1900.

Derselbe: Festschrift der Gutenberg-Feier in Mainz 1900. Hrsg. von K. G. Bockenheimer. Mainz 1900.

Derselbe: Katalog der typographischen Ausstellung zur Gutenberg-Feier in Mainz, 23. Juni — 22. Juli 1900. Mainz 1900.

Herr Generalkommissar Arthur Thiel in Paris: Gustav Sundberg, La Suède, son peuple et son industrie. Exposé historique et statistique. 2 Bde. Stockholm 1900.

Herr Direktor Arthur Gwinner in Berlin: Eine Auswahl hervorragender Farbenholzschnitte japanischer Meister (20 Bl.), darunter Blätter von HARUNOBU, KORIUSAI, SHUNSHO, YEISHO, UTAMARO, NAGAYOSHI, SHARAKU, TOYOKUNI, HIROSHIGE u. a.

Ferner schenkten Einzelblätter, besonders Bücherzeichen, Plakate und andere graphische Arbeiten u. a. die Herren C. Bechstein (Berlin), Albert Männchen (Danzig) und Georg Tippel (Berlin).

I. V.:
LOUBIER

II. NATIONAL-GALERIE

JANUAR — SEPTEMBER 1900

Angekauft wurden die Ölgemälde »Frühling«, »Bauernhaus« und »Bauernstube« von JOH. SPERL, »Klein-Oels« von L. GRAF VON KALCKREUTH, »Wiesengrund« von L. EYSEN (gest.), »Abenteuer des Malers Binder«, »Herzogin von Orleans und Schwind« und »Abschied im Morgengrauen« von M VON SCHWIND, »Kampf im Kornfeld« von R. HAUG, »Ein Eifelnest« von F. VON WILLE und »Landschaft mit Dorf« von F. HOCH.

Das in Auftrag gegebene Bildnis des (gest.) Generals der Infanterie Grafen von Bose von K. ZIEGLER wurde abgeliefert.

Für die Sammlungen des Handzeichnungs-Kabinets wurden erworben:

12 Blatt Portraitstudien von L. KNAUS, 34 Blatt Handzeichnungen von W. AMBERG (gest.), das Aquarell »Kastanienbaum im Herbst« von W. GEORGI, 15 Blatt Handzeichnungen von M. VON SCHWIND, zwei Ölstudien — »Sommerabend am Rhein« und »Der Mönch« — von A. KAMPF und zwei Illustrationen — Wasserfarben — von R. REINICKE.

Für die Skulpturen-Sammlung wurden angekauft:

Die Bronzewerke »Liegende Kuh« und »Kalb« von FRHR. E. VON HAYN (gest.), »Kopf einer alten Frau«, »Kopf eines kleinen Mädchens« und »Kentaur mit Nymphe« von N. GEIGER (gest.), »Reigen« von P. PÖPPELMANN und »Wasserschöpfendes Mädchen« von E. CAUER.

Die bestellten Bronzeabgüsse »Mädchen am Bache« von E. FREESE, »Diana« von R. FELDERHOFF und die Portraitbüste E. Geibels von H. POHLMANN wurden abgeliefert.

Als Vermächtnis der Gräfin P. von Lüttichau erhielt die National-Galerie die Ölgemälde »Norwegische Landschaft« von ED. HILDEBRAND, sowie die beiden Bildnisse der Gräfin P. Lüttichau und des Herrn C. A. Funk von A. REMY.

Die Söhne des (gest.) Geheimen Medizinalrats Professor Eilhard Mitscherlich schenkten das Bildnis ihres Vaters von G. GRAEF.

Frau Mathilde Döring überwies die beiden Bildnisse des Hofschauspielers Döring

»als Franz Moor« und als »Alter Magister« von H. WEISS.

Berliner Kunstfreunde schenkten vier Blatt farbige Zeichnungen zum Gil Blas von TH. A. STEINLEN und zwei Löwenstudien von J. M. SWAN.

Von Herrn Professor Sufsmann-Hellborn wurden zwei Gipsabgüsse nach den Skizzen »Weibliche Figur und Pegasus« von TH. KALIDE überwiesen.

Die Marmorstatue K. F. Schinkels von FR. TIECK, bisher in der Vorhalle des Alten Museums, wurde im Vestibül des 1. Geschosses der National-Galerie aufgestellt.

Die neu hergerichteten Räume des Handzeichnungs-Kabinets wurden dem Publikum wieder zugänglich gemacht.

I. V.:
VON DONOP

III. ZEUGHAUS

1. APRIL — 30. SEPTEMBER 1900

Überweisungen

Sr. Majestät der Kaiser

Gipsmodell der Ruine Hoh-Königsburg bei Schlettstadt. Mafsstab 1 : 100.

2 reich geätzte und vergoldete Partisanen mit dem Wappen der Herzoge von Lothringen-Guise. Um 1580.

3 kurbrandenburgische und preufsische Trommeln. XVII—XVIII Jahrh.

Brackenmaulkorb von geschnittenem Eisen mit Wappen der Medici. Florenz XVI Jahrh.

Getriebener Lederhelm. Italien XVI Jahrh.

Silbertauschierter Helm und Brustharnisch. XVI Jahrh.

Gotischer Panzerbrecher. XIV Jahrh.

Dolch, verziert mit Juwelen, Gold- und Silbertauschierung. Orient XVII Jahrh.

Radschlosspistole mit in Eisen geschnittenem Lauf. Italien Anfang XVII Jahrh.

Pulverflasche aus getriebenem Eisen. Deutschland 1550—1570.

Königliches Kriegsministerium

13 Fahnen der Garde-Landwehr-Regimenter.

2 Standarten der Garde-Reserve-Kavallerie-Regimenter.

10 ausgediente Fahnentücher der Artillerie. 1816—1900.

Spangen sowie Reste alter Fahnenbänder.

3 eiserne Vorderlader mit Wappen des Fürstbischofs von Münster Christoph Bernhard von Galen. 1659. 1662. 1669.

27 französische Kavalleriehelme. I und II Kaiserreich.

62 französische Kürasse. Ebenso.

Königliche Regierung zu Königsberg in Preufsen

5 schwedische eiserne Geschützrohre aus Pillau. XVII Jahrh.

Kaiserliches Gouvernement in Dar-essalam

1 reich verziertes bronzenes Vorderladegeschütz mit Wappen des Luis de Mello. Portugal 1679.

Bronzevorderlader mit gekröntem Namenszug B P, sowie eine Mitrailleuse. Erobert in Lindi.

Geschenke

Herr von Stiehle, Leutnant im 2. Garde-Ulanen-Regiment: Feldzugsdegen seines Vaters, des verewigten Generals der Infanterie von Stiehle.

Herr von Langenbeck, General der Kavallerie, kommandierender General des II Armeekorps: Revolver mit dem Gräflich von Sporkschen Wappen. 1694.

Herr J. Appel, Hofjuwelier in Erfurt: Silberner Stern des Schwarzen Adlerordens. 1808—1843.

Herr von Goldbeck, Hofkammerpräsident Berlin: Brustbild in Öl des Königs Friedrich des Grofsen. 1760.

Herr Max Rosenheim, Kaufmann in London: Englisches Steinschlossgewehr um 1800. Indisches Steinschlossgewehr. XIX Jahrh.

Herr D. Burchardt, Deutscher Bürger in Damaskus: 6 Handgranaten für griechisches Feuer. Gefunden in Damaskus und vermutlich aus der Zeit der Berennung der Stadt durch Kaiser Konrad III im Jahr 1148 herrührend.

Erwerbungen

Spiefs eines Läufers der Königin Sophie Charlotte. Anfang XVIII Jahrh. Aus der alten Kunstkammer.

Jagdmesser. XVII Jahrh. Ebenso.

Radschlosspistole, das Schaftblech mit getriebenem Messingbelag. XVI Jahrh. Ebenso.

Panzerhemde, die Ringe mit Goldlötung. XV Jahrh.

Grofser Feldkessel von Zinn. Deutschland. XVI—XVII Jahrh.

Ein Paar reich verzierte Steinschlosspistolen. England um 1800.

2 schottische Besteckdolche. Anfang XIX Jahrh.

4 englische Offizierdegen. 1800 bez. 1830 bis 1837.

Englisches Spundbajonett von 1686.

Pulverhorn mit dem Namenszug Kurfürst Maximilian III Joseph von Bayern. 1759.

Schwert. XIII Jahrh. Gefunden in Berneuchen.

Schwert, mit silbertauschierter Klinge. XIII bis XIV Jahrh. Gefunden in Rheinsberg.

Schwert mit Bronzeknauf. XIV Jahrh. Gefunden in Charlottenburg.

Schwert mit tauschierter Inschrift. XIV Jahrh. Gefunden in der Mark.

Schwert mit silbertauschierter Klinge. XIV Jahrh. Gefunden zu Nedlitzer Fähre, Ost-Havelland.

2 Dolche mit blasenförmigen Parierbuckeln. XIV Jahrh. Gefunden in Grevenbroich bei Düsseldorf und in Woltersdorf bei Lauenburg.

Dolch mit reich verzierter Bronzescheide. XII—XIII Jahrh. Gefunden in Ditmarschen.

Dolchklinge. XIV Jahrh. Gefunden in Bublitz bei Köslin.

Trensengebiss. VI—VII Jahrh. Gefunden in Friesack.

Steigbügel. XV Jahrh. Gefunden bei Pleschen, Provinz Posen.

Stachelsporn. IX—X Jahrh. Gefunden in der Mark.

Stachelsporn. XII Jahrh. Gefunden in Guenstedt bei Weifsensee.

2 Sporen, Eisen mit Silberbelag. XIII—XIV Jahrh. Gefunden im Rhin bei Zippelförder Brücke.

Linker Radsporn, Bronze, vergoldet. XIV Jahrh. Gefunden in der Mark.

2 Speerspitzen. XI—XII Jahrh. Gefunden in Genthin, Altmark.

3 Speerspitzen. XI—XIII Jahrh. Gefunden in der Mark.

5 Armbrustbolzen. XV—XVII Jahrh. Gefunden in der Mark.

Schwert mit silbertauschierter Klingeninschrift und Verzierung. Deutschland, XIII—XIV Jahrh.

Gestickter Stern des Schwarzen Adlerordens. 1786.

2 preufsische Kesselpauken. 1761.

Dolman vom Ostpreufsischen National-Kavallerie-Regiment. 1813—1815.

VON UBISCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Zweiundzwanzigster Jahrgang Nr. 2. 1. April 1901

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1900

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die im vorletzten Quartalsbericht erwähnte Sammlung pränestinischer Inschriften wurde ergänzt durch einige weitere gleichartige und verwandte altlateinische Inschriften (C. I. L. XIV, 2876, 2905, 2935, 3150, 3325 und drei nicht publizierte Stücke).

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurden erworben ein Friesbruchstück mit Wagenlenker vom Mausoleum, je ein Stück vom Antenkapitell und der Giebelsima des Athenatempels zu Priene (Originale im British Museum) und eine im Louvre befindliche archaisierende weibliche Gewandfigur aus dem Theater in Milet.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Herr Benoit Oppenheim schenkte einen mittelgrofsen Bronzemörser, der dem Stil nach eine Arbeit aus der Werkstatt des venezianischen Bildhauers und Erzgiefsers LEOPARDI ist und zu den besten Stücken dieser Gattung gehört.

Einen anderen Bronzemörser, der nur wenig kleiner ist und noch aus dem Ende des Quattrocentro stammt, überwies ein Gönner, der nicht genannt zu sein wünscht. Der zweite Mörser zeigt das Wappen von Perugia in sehr feiner und scharfer ornamentaler Umrahmung.

Als Geschenk eines Ungenannten kam in die Sammlung die kleine Bronzestatuette eines nackten Jünglings, der die Arme auf dem Haupte gekreuzt hält. Der Guss ist spät, wohl vom Ende des XVIII Jahrhunderts. Das Motiv, das der Antike entstammt, hat die Frührenaissance wieder aufgenommen; ein Exemplar aus der frühen Zeit besafs unsere Sammlung schon, neben dem das kleinere späte Stück ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt.

Die Sammlung altchristlicher und byzantinischer Kleinkunst wurde durch die Schenkung eines Ungenannten um fünf Gegenstände vergröfsert, nämlich zwei Lampen, einen Leuchterfufs mit einem Adler und ein Kreuz mit Handgriff, sämtlich aus Bronze, die beiden letzten Stücke aus Smyrna stammend, sowie eine kleine Elfenbeinschnitzerei, die eine betende Heilige mit einem Drachen darstellt.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Für die Vasensammlung wurde im Kunsthandel eine grofse schwarzfigurige Schale aus Rhodos erworben. Auf dem doppelten Bildstreifen ist die Tötung des Minotauros, der Kampf von Hopliten und Reitern, der

Wettlauf von Jünglingen und der Zug der Göttinnen zu Paris dargestellt. Zwischen den Figuren stehen sinnlose Inschriften.

Als Geschenk des Herrn Gaudin in Smyrna erhielt die Sammlung eine Anzahl monochromer Gefäfse aus Jortan Kelembo in der pergamenischen Landschaft von der Art der trojanischen Gefäfse.

Die Sammlung der Bronzen wurde durch den Ankauf eines Kesselwagens aus Cypern vermehrt (abgebildet und ausführlich besprochen von Furtwängler in den Sitzungsberichten der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1899, S. 411 ff.). Aus Privatbesitz wurden einige Geräte und Gefäfse aus Boscoreale erworben, eine wertvolle Ergänzung zu der im vorigen Bericht angeführten Sammlung.

Der Sammlung von Gold- und Silberschmuck gingen zwei silberne Armspangen aus Karien zu, deren eine in eingestochenen Buchstaben den Namen der Besitzer in ΠΡΟΘΥΡΕΑϹ trägt. Die Liberalität der Herren Frhr. Dr. von Bissing und Geh. Kommerzienrat W. Spemann ermöglichte den Ankauf einer Anzahl altertümlicher gepresster Goldplättchen aus Kamiros mit den Darstellungen der Artemis, der Melissa und von Kentauren. Ferner machte Herr Frhr. Dr. von Bissing der Abteilung zwei goldene Ohrringe aus Ägypten zum Geschenk.

KEKULE VON STRADONITZ

C. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind vermehrt um 90 griechische, 26 römische, 325 mittelalterliche, 273 neuzeitliche Münzen, 4 Silberbarren und 8 Medaillen, insgesamt 722 Stück.

Unter einer gröfseren Anzahl zum Teil recht seltener Kaisermünzen von Mösien und Thracien sind zwei prachtvolle Medaillons hervorzuheben, das eine von Perinthus mit Herakles, der den Erymanthischen Eber davonträgt, während Eurystheus im Fass die Hände flehend zu ihm erhebt, das andere von Philippopolis mit einer Athletengruppe. Eine Münze des Commodus von Marcianopolis mit dem Namen eines Statthalters der Provinz Thracia beweist, dass diese Stadt anfänglich zu Thracien gehörte und erst später zur Provinz Moesia inferior kam. Aus Städten der Peloponnes eine von den Eleern geprägte Münze des Hadrianus mit einer zwischen zwei Flussgöttern stehenden Frau, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Olympia zu deuten ist; dann eine Münze der in unserer Sammlung bisher noch fehlenden Stadt Bura in Achaia. Von carischen und lycischen Städten eine Reihe von Silber- und Kupfermünzen, darunter äufserst seltene oder noch unbekannte Stücke von Caunus, Idyma, Balbura, Olympus, Phaselis. Auf einer Bronzemünze des Severus Alexander von Caesarea in Cappadocien erscheint die Stadtgöttin mit dem Berg Argaeus bekrönt. Neu ist eine kleine Silbermünze der Cyrenaica mit den Köpfen des Zeus Ammon und der Athena; durch vorzügliche Erhaltung ausgezeichnet ein Denar mit den Bildnissen des Königs Iuba II von Mauretanien und seiner Gemahlin Cleopatra. Von den weniger zahlreichen römischen Münzen ist das wichtigste Stück ein kleiner Goldmedaillon des Constantius II mit der sitzenden, auf einen Schild schreibenden Victoria.

Die mittelalterlichen Münzen sind im wesentlichen durch zwei Funde geliefert. Aus dem im vergangenen Jahre in Gotha gefundenen und für das Herzogliche Münzkabinet daselbst erworbenen prächtigen Münzschatze vom Ende des XII Jahrhunderts war es uns gestattet, eine Auswahl von 42 Bracteaten zu erwerben, unter denen namentlich ein landgräflich thüringischer Reiterpfennig mit der Umschrift: LVDEVVICVS PROVINCIALIS COMES DE DVR(ingen) und ein Pfennig der Äbtissin Bertha von Nordhausen mit ihrem und des heiligen Cyriacus Bilde hervorzuheben sind. Ein in Lässig bei Göritz an der Oder ausgepflügter Schatz dichter und hohler Pfennige aus dem Ende des XIII Jahrhunderts hat uns in seinem ganzen Bestande von mehreren tausend Stück vorgelegen, und an besonders beachtenswerten Münzen aufser den zahlreichen brandenburgischen und pommerschen Pfennigen einige neue Rostocker, zwei verschiedene Pfennige des Erzbischofs Konrad von Magdeburg, einige herzoglich sächsische und gräflich anhaltinische Gepräge, einen Denar des Abtes Heinrich III von Corvey mit den Namen der beiden Heiligen Vitus und Modestus, einen Hälbling der Stadt Marsberg und namentlich vier Silberbarren geliefert, von denen der eine mit

der Rose der Stadt Pyritz gestempelt ist. Von den Einzelerwerbungen sind aufserdem zwei Hohlpfennige des Markgrafen Friedrich von Meifsen und der Burggrafen Heinrich und Otto von Dohna namhaft zu machen.

Die neuzeitlichen Münzen entstammen zumeist einem Funde, der auf dem Grunde des Klosters Loccum gehoben ist. Unter den übrigen ragen ein Thaler der Margarete von Brederode, Äbtissin von Thoren, mit brandenburgischen Typen, und ein vierfacher Schauthaler des Kurfürsten Johann Georg II von Sachsen vom Jahre 1650 hervor.

Von den Medaillen ist die grofse goldene des Markgrafen Friedrich von Baireuth für Kunst und Wissenschaft und eine silberne auf die Friedensconferenz im Haag zu nennen.

Geschenke verdanken wir den Herren Bankdirektor Dr. Bahrfeldt in Berlin, Geheimen Regierungsrat Friedensburg in Steglitz, Frhr. von Gersdorff in Ostrichen (Medaillon DÜRRICHs auf E. Frhr. von Gersdorff), Pastor Gwallig in Ahlum, Medailleur Oertel in Berlin, Professor Steig in Friedenau.

MENADIER. DRESSEL

D. KUPFERSTICHKABINET

Die wichtigeren Erwerbungen des Quartals Oktober-Dezember 1900 sind nachstehend verzeichnet:

A. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

(AUGUSTINUS.) De Ciuitate dei cum commento. Basel, Joh. Amerbach, 1489. Fol. Hain 2064, Proctor 7578.

HIERONYMUS. Epistolare. Basel, Nicolaus Kesler, 1492. Fol. Hain * 8561. Mit einem Holzschnitt von ALBRECHT DÜRER. Pass. III. p. 203 Nr. 246.

JOHANNES DE CAPUA. Directorium humane vite alias parabole antiquorū sapientū. s. l. e. a. (Strafsburg, Pryss 1480—1490.) Fol. Hain * 4411, Proctor 558.

JACOB LOCHER PHILOMUSUS. Carmen de diluuio Rome effuso. s. l. e. a. (Freiburg i. B. nach 1495.) 4°. Hain* 10163, Proctor 3219.

HORATII FLACCI ... Opera, Strafsburg, Grüninger, 1498. Fol. Hain * 8898, Proctor 485.

ISOCRATES. Epistola ad demonicum. s. l. e. a. (Nürnberg, F. Creusner, um 1490.) Hain* 9317, Proctor 2191.

Uademecum. Diuersi libelli in vnum collecti. Nürnberg 1504. 8°.

LIVIUS. Romische Historie vsz Tito liuio gezogen. Mainz, Joh. Schöffer, 1505. Fol.

ULRICH VON HUTTEN. Οὔτις. Nemo. Augsburg, Miller s. a. (1518). 4°.

FLAVII JOSEPHI ... περι αυτοκρατορος λογισμου. Hoc est de imperatrice ratione, deque inclyto septem fratrum Macabaeorum. Excudebat Eucharius Cervicornus. (Köln um 1520.) 4°.

S. MEISTERLIN. Ein schöne Chronik vñ Hystoria. Augsburg, Melchior Ramminger, 1522. Fol. Mit Holzschnitten von HANS BURGKMAIR, HANS SCHÄUFFELEIN u. A.

Bibel. Antwerpen, Glaes die Graue 1518. 4°. Conway p. 229 Nr. 6, S.

MASVCCIO SALERNITANO. Novellino. Venetia, Joh. & Gregorio de Gregorii frat. 1492. Fol. Hain 10888, Proctor 4525.

JOHANNES LUDOVICUS VIVALDUS. Aureum opus de veritate contritionis. Saluzzo 1503. 4°.

GREGORIUS. Secundus dyalogorum liber beati Gregorij pape de vita ac miraculis beatissimi Benedicti. Venetia, Lucantonio de Giunta, 1505. 12°.

GIOVANNI BOCCACCIO. Il Decamerone. Venetia, Gabriel iolito di ferrarij, 1542. 4°

B. BUCH MIT KUPFERSTICHEN

CLARIS DE FLORIAN. Galatée, Roman Pastoral. Paris, Defer de Maisonneuve, 1793. 4°. Mit farbig gedruckten Kupferstichen.

C. DECKFARBENMALEREIEN AUF PERGAMENT (MINIATUREN)

Geschenke eines Ungenannten:

NICCOLO DA BOLOGNA. Jüngstes Gericht und Ketzergericht. 108 mm hoch, 201 mm breit.

Schule von Ferrara, zweite Hälfte des XV Jahrhunderts. Initial A mit der Halbfigur eines schreibenden Mannes. 99 : 90. — Initial U mit der Halbfigur eines Mannes im Profil nach rechts. 75 : 54. — Initial E(?) mit der Halbfigur eines betenden Jünglings. 88 : 61. — Ovaler Ausschnitt aus einem Initial, Halbfigur eines bärtigen Mannes. 83 : 63. (Ausschnitte aus einem Kantionale.)

Lombardische Schule, Anfang des XVI Jahrhunderts. Initial D mit der Geburt des Johannes. 169 : 167. — Initial D mit dem Martyrium der hl. Agathe. 162 : 168. (Ausschnitte aus einem Kantionale.)

Werke neuerer Kunst

WILHELM REUTER (thätig in Berlin am Anfang des XIX Jahrhunderts). 31 Blatt Lithographien.

HEINRICH WOLFF. Weiblicher Studienkopf. Kupferstich. 4 Probedrucke. — Weibliches Portrait. Schabkunstblatt, I, III und VII Zustand. Geschenke des Künstlers.

PAUL GAVARNI. Œuvres Nouvelles. Paris, C. Levy, o. J. Lithographien.

SIDNEY LEE. Das Kalfatern des Botes. — Fischerboote im Hafen. Farbenholzschnitte.

SIR CHARLES ROBINSON. Oktoberregen. — Apollo und Python. Radierungen. Geschenke des Künstlers.

Aus dem Landeskunstfonds wurden angekauft und dem Kupferstichkabinet überwiesen:

KAPPSTEIN. Siesta. Affen im Käfig. Radierung.

KARL KÖPPING. Der Mennonitenprediger Ansloo eine Witwe tröstend. Radierung nach dem Bilde von Rembrandt in der Berliner Galerie.

PROTZEN. Dubrowforst. Algraphie.

PHOTOGRAPHIEN

Aus Mitteln des aufserordentlichen Fonds für Ergänzung der Photographiensammlung (vergl. Amtl. Ber. 21. Jahrg., Spalte XXVII) wurden im Jahre 1900 angekauft:

nach Gemälden in Chantilly und in römischen Privatgalerien . . .	110 Bl.
nach Gemälden der Kaiserlichen Galerie in Wien	334 »
nach Gemälden der Landesgalerie und einiger Privatsammlungen in Pest	217 »
nach Gemälden der Fürstl. Liechtensteinschen Galerie in Wien .	145 »
nach Gemälden A. VAN DYCKs auf der Antwerpener Ausstellung 1899	47 »
nach Gemälden in Kolmar, Stuttgart, Ulm, St. Wolfgang	34 »
Seite . . .	887 Bl.
Übertrag . . .	887 Bl.
nach Gemälden des Germ. National-Museums in Nürnberg . . .	187 »
nach Gemälden der Galerie in Augsburg	94 »
nach Gemälden in verschiedenen Sammlungen in Wien	427 »
nach Gemälden der Galerie in Karlsruhe	193 »
nach Gemälden in öffentlichen und privaten Sammlungen Englands	500 »
nach Gemälden des Nationalmuseums in Stockholm	85 »
nach Gemälden in Genua, Turin, Mailand, Neapel, Sizilien u. s. w.	592 »
nach Gemälden in Siena und Umgebung	819 »
nach Miniaturen in München u. s. w.	235 »
zusammen . . .	4019 Bl.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk erhielt die Abteilung von dem Vizeköniglichen Museum zu Kairo zwei Stücke eines bemalten Stuckfufsbodens aus einem Palaste Amenophis' IV zu Hauata (El Amarna). Auf dem einen Stück sieht man Sumpfpflanzen, über denen Enten flattern, in der bewundernswert flotten und sicheren Zeichnung jener Zeit. Das andere Stück zeigt die gewöhnlichen ägyptischen Kranzornamente, die den Rand des Fufsbodens einfassten. Durch diese Gabe, für die wir der ägyptischen Altertumsverwaltung zu besonderem Danke verpflichtet sind, ist jetzt auch die Malerei der Zeit Amenophis' IV in unserer Sammlung vertreten, die an Skulpturen eine schöne Auswahl aus den verschiedenen Phasen der Regierung des Königs besitzt.

Die Herren Dr. Borchardt und Dr. Schäfer überwiesen der Sammlung verschiedene kleinere Gegenstände, die sie in Ägypten gelegentlich erworben oder gefunden haben.

Im verflossenen Vierteljahre sind der sogenannte Mythologische Saal, in dem bisher die Sammlung der Gipsabgüsse aufgestellt war, sowie die von der Vorderasiatischen Abteilung geräumten Säle wieder für den Besuch

des Publikums geöffnet worden. Im ersteren Saal sind die Sammlung von Altertümern der ältesten Zeit (vor dem alten Reich), die Grabkammer des Meten und die zahlreichen Neuerwerbungen der letzten Jahre, welche aus Raummangel nicht in die Sammlung eingereiht werden konnten, provisorisch aufgestellt worden. In den ehemaligen Räumen der Vorderasiatischen Abteilung sind die Funde aus den Ausgrabungen von Abusir zur Aufstellung gelangt. Daselbst sind auch die oben besprochenen Stücke des Fufsbodens und die Sammlung von Gefäfsen aller Zeiten bis auf weiteres untergebracht worden.

ERMAN

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Eine aufserordentlich wertvolle und dankenswerte Bereicherung wurde der Vorderasiatischen Abteilung zu Teil durch eine Schenkung der Deutschen Orient-Gesellschaft: eine eine Korbträgerin oder Kanephore darstellende altbabylonische Bronzestatuette. Ihre Inschrift, welche ebenso wie die Figur selbst, tadellos erhalten, zugleich aber von den Inschriften der gleichartigen Denkmäler in London, Paris, Berlin verschieden ist, erweist die Statuette als ein Weihgeschenk des Elamiten Kudurmabuk und seines Sohnes Rim-Sin an die Göttin Nana, »die mit verschwenderischer Pracht geschmückte, von Gnade überströmende Herrin, den lichten Spross des grofsen Himmelsgottes«.

Erworben wurde:

ein altpersischer Siegelzylinder;

je ein Ausschnitt eines Backsteins Sanheribs und eines solchen Asurnazirpals, letzterer mit der Aufschrift: »Palast Asurnazirpals, Königs von Assur, Sohns des Tukulti-Adar, Königs des Alls, Königs von Assur. Den Tempel des Gottes Asur von Ninive baute und fügte ich«;

zwei altbabylonische Bronzen: eine sehr alte und roh gearbeitete aus der Zeit Entemenas und eine etwas jüngere, ungleich feiner ausgeführte, aus der Zeit des Gudea. Die erstere besteht aus einem zylindrischen, nach unten sich zuspitzenden Stiel von 17 cm Länge, welcher oben in den Oberkörper einer bartlosen menschlichen Figur mit ungewöhnlich kräftiger Nase ausläuft: die Hände sind unterhalb der Brust gefaltet, der Kopf ist mit zwei kleinen Hörnern besetzt, das Haupthaar wallt in dichten Strähnen tief herab auf den Rücken. Die andere stellt einen bärtigen Mann in knieender Stellung dar: er hält mit beiden Händen das untere Ende eines 12 cm langen Kegels umfasst, während sein Haupt mit einer Tiara bedeckt ist, geschmückt mit vier Paaren von Hörnern. Die kurze, in den Kegel eingravierte zweispaltige Inschrift ist infolge der sehr starken Patinierung nur zum Teil lesbar, kann aber nach gleichartigen Bronzefiguren leicht ergänzt werden.

DELITZSCH

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Ankäufe. Ein altes siamesisches Tempelgemälde mit der Darstellung des Gautama Buddha und mit den beiden Lieblingsschülern. Der untere Teil des Bildes zeigt eine interessante Darstellung der Haarschur des Prinzen Siddhârtha. Ferner Abgüsse altjavanischer Skulpturen, Reproduktionen von in Paris ausgestellten Stücken, darunter eine der schönsten Figuren die Statue der Prajñâpâramitâ (Original in Leiden, gefunden in Malang, Distrikt Pasuruan), und vier Reliefs vom grofsen Tempel von Bârâ Buḍur.

OSTASIEN

Geschenke. Eine wertvolle Bereicherung wurde der Ostasiatischen Abteilung zu Teil durch den ehemaligen Lehrer an der Kriegsschule und an der Zentral-Kadettenanstalt in Tokio, Herrn Fritz Ellon, welcher seine Sammlung von 141 Holzbildwerken japanisch-buddhistischer Götter- und Heiligengestalten in hochherziger Weise unserem Museum schenkte. Ein vorläufiger Bericht über diese Sammlung erscheint in dem nächsten Hefte des »Ethnologischen Notizblattes«.

Frau Hauptmann Harlander schenkte eine grofse Götterfigur (Senju kwan-on) aus Japan. Herr von Lecoq: zwei Bücher mit »Frühlingsbildern« und Pfeile für Damen aus Japan, ein Doppelschwert und Pfeile aus China.

Ankäufe. Frauenschmuck, China. Fortsetzung der Kokkwa (Zeitschrift für ostasiatische Kunst- und Kulturgeschichte). Ethnographische Sammlung aus dem Turuchansker Gebiet, Gouvernement Jenissei. Kleine lamaistische Sammlung aus Urga, Mongolei.

WESTAFRIKA

Durch die gütige Unterstützung von Herrn Professor Dr. Baessler konnte die Benin-Sammlung um zwei wichtige und in ihrer Art völlig einzige Stücke vermehrt werden; wir erhielten — zunächst in der Form einer Leihgabe — eine grofse erzene Reiterfigur und eine in Erz gegossene Nachbildung eines macerierten Pantherschädels.

Herr Polizeimeister Steinweg schenkte drei Stücke aus Kamerun. Herr von Luschan schenkte acht Stück Goldgewichte von der Zahnküste, die gelegentlich der Weltausstellung nach Paris gekommen waren.

Durch Ankauf wurden erworben: Ein eiserner Fetischbaum aus Benin. Ein grofses Schwert und eine erzene Glocke aus Benin. Zwei grofse Halsringe vom Ubangi, darunter einer im Gewichte von 12 kg, wohl der schwerste überhaupt bekannte. Nach Angabe des Sammlers war er von einer jungen Frau getragen worden, ohne irgend welche Beschwerden zu verursachen. Ein geschnitzter und mit Haut überzogener Kopf von den Banyang, mit besonders schöner, aus wirklichen Haaren gebildeter Haartracht. Zwei goldene Fingerringe aus Togo, mit Tierkreisdarstellungen. Sechs Beile von den Batetela und von den Bassange. Eine Sammlung von etwa 50 Nummern von den Bakoko, Yaunde, Mabea und Ngumba.

OSTAFRIKA

Herr Dr. Stierling schenkte eine Sammlung von über 50 Nummern von den Wapangwa und Wangoni. Herr Dr. Brückner schenkte mehrere auserlesene und für die Sammlung bisher neue Stücke von den Waramba, Wandorobbo und Wagogo.

ÄGYPTEN

Herr H. W. Seton-Karr schenkte im Anschluss an eine frühere grofse Zuwendung neuerdings eine Serie von fünfzehn prähistorischen Steingeräten.

SÜDAFRIKA

Herr Oberleutnant von Schierstaedt schenkte acht Stücke von den Maschanga und Basuto.

OZEANIEN

Herr Dr. Bartels, früher Regierungsarzt in Jaluit, schenkte eine wertvolle Sammlung von 51 Nummern, meist von den Marshall-Inseln.

Durch Tausch mit der Kaiserlichen Akademie in St. Petersburg wurde die Erwerbung mehrerer kostbarer Reliquien ermöglicht, die von der berühmten Reise Krusensterns stammen.

NORDAMERIKA

Ankauf. Eine geschnitzte Tabakpfeife, zwei kleine Trommelmodelle, ein Spielball asiatischer Eskimo.

MITTELAMERIKA

Geschenke. Seine Excellenz der Herzog von Loubat: das auf seine Kosten herausgegebene, von Ed. Seler erläuterte »Tonalamatl« der Aubinschen Sammlung, ein altmexikanisches »Schicksalsbuch« im Besitz der Pariser Nationalbibliothek. Herr Fredenhagen in Guadalajara: zwei mexikanische Thonköpfchen. Herr Carl Bovallius aus Stockholm, der jetzt seinen Wohnsitz in Nicaragua selbst aufgeschlagen hat, um sich ganz den dortigen Ausgrabungen zu widmen: ein steinerner Tierkopf, ein Thonfigürchen, eine kleine Schuhvase und zwei moderne geschnitzte Kalebassen aus Nicaragua.

Tausch mit dem Naturhistorischen Museum in New York: der Abguss eines Hieroglyphenbandes mit Skulpturen besonderen Stils von einem Grabe bei Oaxaca.

Ankäufe. Ein goldenes Tierfigürchen. 12 Thonfiguren und Köpfe. Eine Steinfigur von der Hacienda Mirador bei Orizaba. Die von E. Förstemann herausgegebene Maya-Handschrift.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Dr. Carl Bovallius aus Stockholm: eine ansehnliche Sammlung von Waffen, Schmucksachen und Gebrauchsgegenständen mehrerer Indianerstämme des Orinoco- und Cassiquiaregebietes, die namentlich durch die hier gewöhnlich sehr mangelhaften Bestimmungen der Herkunft wertvoll ist. Herr Dr. Hermann Meyer in Leipzig: Korb- und Geflechtwaren, Ruder und Festschmuck von Stämmen des Kuliseu- und Ronurogebiets, die der Reisende von seiner zweiten Schingu-Expedition heimgebracht hat. Herr Leon Arechavaleta, Direktor des Nationalmuseums in Montevideo: 116 Stück Steinaltertümer und Topfscherben aus Uruguay, die äufserst willkommene Ausfüllung einer längst schmerzlich empfundenen Lücke. Herr Dr. med. Bidart in Santiago de Chile: ein Paar Wurfkugeln zum Einfangen des Viehs, eine Fufsfessel für Pferde aus Mendoza in Argentinien.

Ankäufe. Eine goldene Eidechse aus Columbien. Eine Hängematte der Warrau in Guayana. Eine wertvolle Sammlung brasilischer Steinaltertümer, namentlich aus Minas Geraes, mit schönen Ankeräxten und Lippenpflöcken.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Lehrer Lentz in Berlin: Thongefäfse und Beigaben aus zwei Gräberfeldern bei Premnitz, Kr. Westhavelland. Herr Brauereibesitzer Wendeler in Soldin: vier Mahlsteine von Hildebrandts Vorwerk bei Soldin. Herr Gutsbesitzer Fielitz in Klettwitz: neun Thongefäfse von Klettwitz, Kr. Kalau. Herr Pfarrer Jaene in Schorbus: ein Henkelkännchen von Klein-Gaglow, Kr. Kottbus. Der Magistrat der Stadt Strausberg: Thongefäfs-Scherben und ein Webegewicht von Strausberg, Kr. Oberbarnim. Herr Wilhelm Noack in Berlin: eine verzierte Henkelkanne von Trebendorf, Kr. Kottbus. Herr Dr. Fiddicke in Freienwalde a. O.: eine Sammlung keramischer Proben von verschiedenen vorgeschichtlichen Fundplätzen im Kreise Königsberg i. N. Herr Gutsbesitzer G. Schulze in Sammenthin: Thongefäfse, Holz- und Knochengeräte, Bernstein-Perlen u. a. aus einer Kulturschicht im Moorboden bei Sammenthin, Kr. Arnswalde. Herr Pastor Hildebrandt in Leuthen: Thongefäfse u. a. aus Gräbern bei Leuthen, Kr. Kottbus. Herr Gutsbesitzer Reinicke in Wachow: ein Bronzefund von Wachow, Kr. Westhavelland. Herr Gerichtsassessor Deichmann in Berlin: slawische Gefäfsscherben, vor dem Burgwall »Klinke« bei Riewendt, Kr. Westhavelland, gesammelt.

Ankäufe. Thongefäfse und ein Steinhammer von Beutnitz, Kr. Krossen. Steinhammer von Neuendorf, Kr. Kottbus. Drei Bronzeringe von Kurtschow, Kr. Krossen. Bronze-Hohlkelt von Seitwann, Kr. Guben. Eine Armspirale aus Bronze von Zehden, Kr. Königsberg i. N. Ein etruskischer Bronze-Gefäfshenkel vom Golmer Berge, Kr. Osthavelland. Eine Knochenspitze von Wachow, Kr. Westhavelland.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Urne, darin ein eiserner Gürtelhaken, von Regenthin, Kr. Arnswalde. Zwei Urnen mit Deckeln vom Vorwerk Domhof bei Soldin. Thongefäfse u. a. von Leuthen, Kr. Kottbus. Slawische Funde u. a. von zwei Fundstellen bei Riewendt, Kr. Westhavelland.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankauf. Bronzenadel von Bajohren, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenke. Herr Brauereibesitzer Koch in Jastrow: Steinbeil und Steinhammer aus dem Kreise Deutsch-Krone.

Überweisung durch das Königl. Kriegsministerium: zwei Sporen und drei Fibeln römischer Zeit aus Bronze, eine Lanzenspitze und Beschlag von Eisen, sowie ein kleiner Bronze-Ohrring mit Glasperlen von Marienburg.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Der Unterzeichnete: Entwurf eines Feuersteinbeiles von Putgarten auf Rügen.

Ankäufe. Steingeräte von Rödershorst und Marienthal, Kr. Uckermünde. Bronze-

torques von Greiffenberg. Steingeräte und Thonscherben von Belling und Liepe, Kr. Uckermünde. Stein- und Feuersteingeräte, Bronzecelt und Thonscherben von Rödershorst, Kr. Uckermünde.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Dr. Lehmann-Nitsche in La Plata: Thongefäfse, »Schläfenring« und Beschlag aus Bronze von Gocanowo, Kr. Strelno.

Ankauf. 13 Thongefäfse, Bronzering, kleine Feuersteingeräte u. a. aus dem Kreise Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. Bronzenadeln u. a. von Bergisdorf, Kreis Sagan.

PROVINZ SACHSEN

Überweisung durch den Herrn Regierungspräsidenten in Magdeburg: Thongefäfsteile von Stendal.

Ankäufe. Zwei Thonzylinder aus Gräbern bei Giebichenstein, Saalkreis. Steingeräte von Stöfsen und Umgegend, Kreis Weifsenfels. Thonscherben und Knochen von einer Ansiedelungsstelle bei Stöfsen. Kurzer Bronzedolch von Halberstadt(?).

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Steinzeitlicher Grabfund, Thonscherben und Steingeräte von Kreischau und Poserna, Kr. Weifsenfels.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Geschenk. Herr F. W. Mosebach in Bückeburg: einige kleine Fundstücke von der »Hünenburg« bei Rinteln.

RHEINPROVINZ

Ankauf. Grabfund aus der Steinzeit: zwei Thongefäfse und ein Flintspan. Fundort Andernach, Kr. Mayen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Dr. Friedrich in Dresden: Thonscherben, Knochen und Muscheln aus einem »Kjökkenmödding« von Dunsum auf Föhr, Kr. Tondern.

Ankauf. Feuersteinbeil, Thonschale, Scherben und Brandknochen von Schäferhaus, Kr. Flensburg.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Ankauf. Feuersteinbeil von Rostock.

KÖNIGREICH SACHSEN

Geschenk. Herr P. Staudinger in Berlin, Mitglied des Kolonialrates: eine Thonscherbe von der alten Wallanlage auf dem Lilienstein, Rgbz. Dresden.

THÜRINGEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés und Fräulein Lehmann-Filhés in Berlin: Feuerstein-Pfeilspitzen, -Schaber, -Späne und Thonscherben von der »Alteburg« bei Arnstadt, Schwarzburg-Sondershausen.

Ankäufe. Steingeräte und Thonwirtel von verschiedenen Fundorten. Gefäfs-Bruchstücke von Laucha.

BAYERN

Geschenk. Herr Professor Dr. von Luschan in Berlin: eine Anzahl kleiner Fundstücke verschiedener Art aus der Höhle »Hoher Fels« bei Velburg, B. A. Parsberg, Oberpfalz, und einige Falsifikate.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Herr Professor Dr. Wiedersheim, Direktor des Anatomischen Instituts der Universität in Freiburg: eine Gipsnachbildung eines deformierten Schädels von Nieder-Olm bei Mainz, Rheinhessen.

UNGARN

Geschenk. Herr Baron von Miske in Güns: zwei Nähnadeln und zwei Punzen aus Bronze von Velem St. Veit, Eisenburger Komitat.

BÖHMEN

Ankauf. Thongefäfse und Scherben aus einem Gräberfelde in Schreckenstein bei Aussig.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Zwei Holzfiguren, farbig bemalt, knieende Engel als Leuchterträger. Italien, Anfang XVI Jahrhundert.

Thürbogen aus Terrakottaplatten, mit Kinderfiguren. Cremona, XVI Jahrhundert.

Fenstereinfassung aus Terrakottaplatten, mit Laubwerk und Kinderfiguren. Cremona, XV Jahrhundert.

Fries aus Terrakottaplatten, mit einem Tritonenzug. Von einem Hause in Cremona um 1500.

Konsole aus grauem Stein. Florenz um 1500.

Oberteil einer Vase, Terrakotta mit Malerei in Goldlüster, auf das nächste verwandt der auf der Alhambra befindlichen Prachtvase. Maurische Arbeit, XIV Jahrhundert.

Moscheenlampe, Fayence blau gemalt. Vorderasien, XVI Jahrhundert.

Vase, Biskuitporzellan von Sèvres, in Bronze montiert mit Reliefbildnis. Um 1780.

Taufbecken und Kanne, Berliner Porzellan mit dem Wappen der Grafen Schwerin und der Familie von Röhr. Um 1770.

Sammlung von Delfter Fayencen, 86 Stück aus der Glanzzeit der Fabrikation, Werke von FRYTOM, ABRAHAM DE KOOGE, LOUWYS FICTOR, PYNACKER u. a. Der Erwerb dieser nur erlesene Stücke enthaltenden Sammlung bringt die betreffende, bisher schwach besetzte Abteilung des Museums zu einer Höhe, welche sich den italienischen Majoliken würdig anschliefst.

Kännchen, Bergkristall geschnitten, in vergoldetes Silber gefasst. Deutschland, Ende XVI Jahrhundert.

Zwei Messer aus der Sammlung Zschille. Italien, XVI Jahrhundert.

Mörser, Bronze mit Friesen, Blumengewinden und Wappen. Gefunden in Cypern. Venedig, Anfang XVI Jahrhundert.

Geschenke

Fräulein Kisting: Tasche, Sammet mit Stickerei. Deutschland, Ende XIX Jahrhundert.

Herr Möfsmer in Budapest: Leinenhandtuch, modern, durch Weberei zum Besticken vorgerichtet.

Herr Bernstein: Krone in Goldstickerei. Berlin 1797.

Fräulein Gehring in Potsdam: Gürtel, Passementerie in Seide. Deutschland, Ende XVIII Jahrhundert. Spitzenkragen; Deutschland, Mitte XVIII Jahrhundert.

Herr Paul Friedmann: zwei gravierte Messingteller aus Damaskus und Kairo.

Herr von Klucaric in Strafsburg i. E.: 24 Plaketten, in Galvanoplastik hergestellt.

Frau Prochno: Kragen, Tüllstickerei.

LXXXVIII Sonderausstellung
vom 18. April bis 14. Oktober 1900

Ausstellung der Neuerwerbungen vom Jahre 1899.

LXXXIX Sonderausstellung
vom 28. Oktober bis 5. November 1900

Ausstellung von Original-Entwürfen zu Goldschmiede-Arbeiten und Urkunden. Veranlassung hierzu gab die von der Berliner Goldschmiede-Innung veranstaltete Benvenuto Cellini-Feier, verbunden mit dem Allgemeinen Deutschen Goldschmiedetag.

LXXXX Sonderausstellung
vom 9. November bis 2. Dezember 1900

Ausstellung neuerer Arbeiten von Professor OTTO ECKMANN. Knüpfteppiche von den Vereinigten Smyrna-Teppichfabriken; Tapeten von H. Engelhardt in Mannheim; Möbelstoffe von Gros, Roman & Co. in Wesserling und Scheidges & Co. in Krefeld; Leinenwebereien von Rudolph Hertzog; Kacheln und Wandbelag von Villeroy & Boch; Ofenthür in Bronze von der Nordener Eisenhütte, und neu entstandene Schriftproben.

LXXXXI Sonderausstellung
vom 11. bis 30. Dezember 1900

Ausstellung von Schülerarbeiten der Königlichen Kunstschule und der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Der Zuwachs der Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung betrug 146 Werke und 846 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr R. Voigtländer in Leipzig: J. Liberty Tadd, Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Leipzig 1900.

Reichsdruckerei in Berlin: Weltausstellung in Paris 1900. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs: Berlin 1900. Ausgaben in drei Sprachen.

Bibliographisches Institut in Leipzig. Hans Meyer, Das deutsche Volkstum. 2. Aufl. Leipzig, Wien 1900.

Herr Direktor Pietro Krohn in Kopenhagen: Pietro Krohn, Fortegnelse over L. Frølichs Illustrationer, Raderinger. Kjøbenhavn 1898/99.

Ministerium für Kultus und Unterricht in Kristiania: Norway, Official Publication for the Paris Exhibition. Kristiania 1900.

Dr. P. Ganz in Zürich: P. Ganz, Das Wappenbuch des Stadtschreibers Rennward Cysat von Luzern. 1581. Zürich 1900.

Herr E. Solvay in Brüssel: Alexandre Solvay, Pensées et maximes glanées. Ce livre qui a été achevé d'imprimer sur les presses de la veuve Mannon a été orné par Henry van de Velde. Bruxelles 1900.

Herren Knorr & Hirth in München: 1875—1900. Rückblicke und Erinnerungen anlässlich ihres 25 jährigen Jubiläums, herausgegeben von der Buch- und Kunstdruckerei Knorr & Hirth. München 1900.

Fräulein Julie Schlemm in Berlin: Photographische Rundschau. Jahrgang 14. Halle 1900.

Herr Architekt Bruno Möhring in Berlin: eine Sammlung photographischer Aufnahmen nach modernen Architekturen.

Herr Direktor Bruno Schulze in Dresden: eine Sammlung von Originallithographien Dresdener Künstler.

Ferner schenkten Bücherzeichen, Plakate und andere graphische Arbeiten u. a. die Herren: Edwin Bechstein (Berlin), Richard Grimm (Leipzig), Bibliothekar Grohmann (Berlin), C. Joly (Wittenberg), R. Lange, Brühlsche Universitätsdruckerei (Giefsen), Professor Max Lehrs (Dresden), Geheimrat J. Lessing (Berlin), Otto Lüer (Hannover), Hermann Pächter (Berlin), Georg Tippel (Berlin), R. Voigtländer (Leipzig), Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Wien), Union, Deutsche Verlagsgesellschaft (Stuttgart).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek ist seit dem letzten Bericht vermehrt worden um 53 Werke in 150 Bänden. Darunter Geschenke:

Herr Franz Freiherr von Lipperheide in Berlin: Bertuchs Journal des Luxus und der Moden. Bd. 1—24, 26—37. Weimar 1786—1822. 73 Bände. 8°.

Regelings-Commissie Maskerade 1900 in Leiden: E. Bosch, Aelbrecht, hertog in Beieren, graaf van Holland binnen Enkhuizen in 1396. Leiden 1900.

Frau Reichs-Militärgerichtsrat von Schwab in Berlin: Illustrirte Modenzeitung. Jahrgang 5 und 6. Berlin 1877—1879. — Berliner Modenblatt. Jahrgang 1—3. Berlin 1879—1881.

Herr Buchhändler B. Jacobi in Berlin: Die deutsche Militärmusik auf der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892.

Herr Verlagsbuchhändler Walter Spaeth in Berlin: J. v. Pflugk-Hartung, Napoléon I, Revolution und Kaiserreich. Berlin (1900).

Herr A. Freising in Berlin: Journal des Luxus und der Moden. Bd. 1—19. Weimar 1786 ff.

JESSEN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Zweiundzwanzigster Jahrgang | Nr. 3. | 1. Juli 1901

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1901

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originalskulpturen wurde aus dem Kunsthandel erworben das Marmorrelief eines nach rechts schreitenden bärtigen, in den Mantel gehüllten Mannes, der im linken Arm ein grofses Füllhorn, in der vorgestreckten Rechten eine Schale hält. Über und rechts neben dem Kopfe steht die Weihinschrift:

I O M
SUMMO
EXSUPER[AN
TISSIM[O

Das Relief, einst im Besitze des dal Pozzo und für ihn gezeichnet, war seit Jahrhunderten verschollen. Auch Winckelmann kannte es nur aus dieser Zeichnung. Es war ihm wichtig als Muster des nachgeahmt-altertümlichen Stiles. Nach den Formen der Schrift gehört das Relief der Zeit um 200 n. Chr. an (vergl. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Berlin vom 28. März 1901).

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Im verflossenen Quartale wurde namentlich die Sammlung der Bronzen durch verschiedene Zuwendungen bereichert.

Frau Martin Liebermann überwies aus der Sammlung ihres verstorbenen Gatten die sitzende Figur eines nackten Fischers, eine vorzüglich ausgeführte, scharf ciselierte Bronze im Stil des GIOVANNI DA BOLOGNA. Die Züge der grotesken Gestalt sind portraitartig. Vielleicht ist ein Hofzwerg des Grofsherzogs Cosimo von Toskana dargestellt.

Die bekannte Figur von GIOVANNI DA BOLOGNA, die »Architektur«, deren Marmororiginal im Bargello zu Florenz steht, kam in einem schön patinierten Exemplar in unsere Sammlung durch die Zuwendung des Herrn G. M. R.

Eine kleine, sehr naturalistisch gebildete Christusbüste, die ein ungenannter Geber überwies, anscheinend spanischen Ursprungs und aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts, ist um so willkommener, als spanische Bronzearbeiten dieser Zeit von gröfster Seltenheit sind.

Herr Geh. Legationsrat von Dirksen schenkte eine graziös bewegte Statuette, die den Meleager darstellt, eine italienische Bronze von etwa 1560, die wohl dem PIERINO DA VINCI zugeschrieben werden darf und ein vortreffliches Gegenstück bildet zu einer Venusfigur desselben Stils, die bereits in unserer Sammlung war. Von dem »Meleager« ist uns ein zweites Exemplar nicht bekannt.

Eine interessante, in der Erfindung sehr merkwürdige Bronze, die den Stil des BELLANO

zeigt, wurde von einem Gönner, der nicht genannt zu sein wünscht, überwiesen. Dargestellt ist ein Baum, an dem ein Knabe emporlangt, um eine grofse Heuschrecke zu fangen.

Die Sammlung der Thonmodelle wurde durch eine Zuwendung des Herrn James Simon bereichert um die sehr sorgfältig durchgebildete Figur einer knieenden Maria von einer Anbetung des Christuskindes. Die etwa eindrittellebensgrofse Gestalt ist dem Charakter nach italienisch, aus der Zeit um 1560, wahrscheinlich die Arbeit eines neapolitanischen oder römischen Meisters.

Endlich überwies Herr Professor Josef von Kopf in Rom ein Marmorrelief, das aus Spoleto stammt, entschieden an die berühmten Reliefs der Fassade des Doms von Orvieto erinnert und als eine der seltenen mittelitalienischen Bildwerke des XIV Jahrhunderts eine willkommene Bereicherung unserer Sammlung darstellt. Das durch seine leuchtende warme Farbe ausgezeichnete Relief zeigt Christus am Kreuz, betrauert von Maria und Johannes.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Im Kunsthandel wurden erworben:

für die Sammlung der Bronzen und Miscellaneen ein kleiner Bronzestier mit der eingestochenen Inschrift ΚΑΒΙΡΟ ΗΙΑΡΟΣ und ein kleiner Stier aus Blei, beide aus dem Kabirion bei Theben,

für die Vasensammlung ein Ei aus Thon von der Gröfse eines Hühnereies. Auf dem weifsen Überzug sind mit verdünnter Farbe vier klagende Frauen gemalt, über denen ein Eidolon schwebt.

Aufserdem wurden von der galvanoplastischen Kunstanstalt in Geislingen 15 Nachbildungen mykenischer Gefäfse, Schwerter und Dolche angekauft.

Als Geschenk des Herrn Harry Grafen Kessler ging der Sammlung ein Zauberplättchen von Gold aus Ephesus zu, auf dem in dreieckiger Anordnung mehrfach die Buchstaben ΑΕΗΙΩ eingeritzt sind.

KEKULE VON STRADONITZ

C. MÜNZKABINET

Die Sammlungen des Münzkabinets sind um 3 mittelalterliche, 85 neuzeitliche, 645 orientalische Münzen und 7 Medaillen, insgesamt 740 Stück, vermehrt. Sie sind ohne Ausnahme Schenkungen und werden verdankt dem Königlichen Kultusministerium (Scharffs Medaille auf Pertsch), der Stadt Breslau (Plaquette auf die Eröffnung des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer), den Herren Kommerzienrat Bally in Säckingen (drei Gutenburger Bergwerksmünzen), S. Cohn in Wien (451 ostasiatische Münzen aus dem Nachlasse des k. k. österr. Konsuls Haas), Geh. Regierungsrat Friedensburg, Hofjuweliere Godet & Sohn, Dr. E. Littmann, A. Noss in Elberfeld (Sterling des Grafen Dietrich von Horn, in Wessem geprägt), Dr. Nützel (151 indische Kupfermünzen), A. Weil und Oberst Wiehen.

Zur Jahrhundertfeier des preufsischen Königtums war eine Sonderausstellung von Schaumünzen des Hauses Hohenzollern veranstaltet.

MENADIER

D. KUPFERSTICHKABINET

Die wichtigsten Erwerbungen des Quartals Januar-März 1901 sind nachstehend verzeichnet:

A. KUPFERSTICHE

Schule des Meisters E. S. Der heilige Michael. Unbeschrieben. (Eingeklebt in ein Exemplar des Buches: Diurnale .. iuxta morem .. ecclie ratispoñ ... Nürnberg 1495.)

Meister mit dem Zeichen »M. Z.« (M. ZASINGER). Der heilige Georg. B. VI, p. 374, Nr. 6.

JAN CORNELISZ VERMEYEN. Bildnis des Mulei Ahmet. Nagler, Mon. II. Nr. 205, 1.

ETIENNE DELAUNE. Geschichte des Jonas. Robert-Dumesnil. Nr. 15—18. 4 Bl.

Derselbe. Der Tod des Adonis. R.-D. 102.

Derselbe. Der Tod des Adonis. R.-D. 139.

JEAN LE PRINCE. 209 Blatt Radierungen.

J. M. W. TURNER: »Liber Studiorum«, bestehend aus 72 Blättern, die in einer aus Radierung und Schabkunst gemischten Manier in der Weise hergestellt sind, dass TURNER die Hauptlinien der landschaftlichen Darstellungen auf die Platte zu radieren pflegte, während unter seiner Auf-

sicht und Anleitung arbeitenden Stechern die übrige Ausführung zufiel. Das »Liber Studiorum« umfasst den ganzen Kreis der Motive, in dem sich die Kunst dieses grofsen englischen Landschaftsmalers in seiner früheren Zeit zu bewegen pflegte, und war in der vorliegenden Form ungefähr um 1820 vollendet. Es wurden aber nur verhältnismäfsig wenige Exemplare davon publiziert, so dass diese gegenwärtig zu den gröfsten Seltenheiten gehören. Den Besitz unseres, vielleicht des einzigen, das sich zur Zeit in Deutschland befindet, verdankt das Kupferstichkabinet einer Schenkung des Herrn Julius Model in Berlin.

B. HOLZSCHNITTE

URS GRAF. Titel-Umrahmung. His Nr. 325 a, c, d, f (pag. 186, Nr. 3).

Italienische Schule, XVI Jahrhundert. Die Sündflut. Nach Titian. Passavant VI, pag. 222, Nr. 2. Und eine Copie des Blattes.

Italienische Schule, XVI Jahrhundert. Der Tod der Lucretia.

JOHN BAPTISTE JACKSON. Sitzende Frau. Nach Parmeggianino. Clairobscur.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

JOHANNES LUPUS. De libertate ecclesiastica. Strafsburg, Joh. Schott, 1510. 4°. Titelumrahmung in Clairobscur.

PHILIPPUS CALANDER. De Arithmetica opusculum. Florenz, Lorenzo de Morgiani et Giovanni Theodoro Thedesco da Maganza, 1491. 4°. Hain 4234, Proctor 6352.

AESOP. Clarissimi fabulatoris Esopi vita. Venedig, Manfred de Monteferato, 1494. 4°. Hain 354, Proctor 5360.

LODOVICO ARIOSTO. Il Negromante. Comedia. Venedig 1535. 4°.

HIERONYMUS FRASCATORIUS. Homocentrica. De causis criticorum dierum. Venedig 1538. 4°.

GIOAN. GIAC. SALVATORINO. Thesoro de Sacra Scrittura. Venedig o. J. (um 1530). 8°.

D. ZEICHNUNGEN

Oberitalienische Schule unter dem Einfluss von MANTEGNA, um 1500. Allegorie auf die Vergänglichkeit. Deckfarbenmalerei auf Pergament. 193 mm hoch, 117 mm breit.

Schule RAFFAELS. Phantastische Seetiere. Federzeichnung. 138 : 199.

FRANCESCO GUARDI. Palazzo dei Camerlenghi in Venedig. Getuschte Federzeichnung. 264 : 390.

DANIEL CHODOWIECKI. Gruppen der türkischen Gesandtschaft. 4 Blatt Rötelzeichnungen. — König Friedrich Wilhelm II 1792. Rötel. — Friedrich der Grofse. Brustbild. 1779. Weifs gehöhte Bleistiftzeichnung. — Friedrich der Grofse in ganzer Figur. Rötel mit Bleistift und Tusche. — Professor Eberhard. Rötel. — Männliches Bildnis. Rötel. — Brustbild eines Mannes. 1768. Schwarze Kreide. — Grofskanzler Philipp Joseph von Jarriges. Rötel. — J. B. Basedow. Studie zu Engelmann Nr. 105. Bleistift und rote Tinte. — Vignette zu Lavaters physiognomischen Fragmenten. Studie zu E. 107. Federzeichnung. — Der Olymp. Studie zu E. 117. Bleistift und Feder. — Wallfahrt nach Französisch-Buchholz. Studie zu E. 337. Rötel. — Oberst Morden besucht die kranke Clarissa (Illustration zu Richardsons Clarissa). Aquarelle. — Stammbuchblatt: Henne und Truthahn im Stall. 1783. Aquarelle.

JOHANN WILHELM MEIL. Tanzende Bacchantin. 2 Blatt Aquarelle.

FRIEDRICH BOLT. 10 Zeichnungen. Rötel, schwarze Kreide, Bleistift etc.

Werke neuerer deutscher Kunst

Überwiesen vom Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten:

Original-Radierungen Frankfurter Künstler. Herausgegeben von BERNHARD MANNFELD. Mainz (1901). 9 Bl.

FRANCISCA REDELSHEIMER. Die Gerbermühle bei Frankfurt a. M. — Der Marktplatz zu Michelstadt. — Aus dem Domgarten zu Speyer. Radierungen.

Werke neuerer ausländischer Kunst

HENRY HÉRAN. La charmeuse de serpent. Farbige Lithographie.

MANUEL ROBBE. La moisson. Farbig gedrucktes Aquatintablatt.

LOUIS MÜLLER. La lecture. Farbig gedrucktes Aquatintablatt.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE. Paul et Virginie. Paris, L. Curmer, 1838. 8°. Buch mit Holzschnitten.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Durch die oft bewährte Güte des Herrn James Simon ging der Abteilung eine Reihe wichtiger Altertümer als Geschenk zu, und eine bedeutende Bereicherung unseres Besitzes an Skulpturen verdanken wir wieder dem Vermächtnis des Dr. H. O. Deibel.

Die hervorragendsten Stücke beider Erwerbungen sind in der hier folgenden Zusammenstellung einzeln mit aufgeführt.

Aus der ältesten Periode (um 3000 v. Chr.)
(Sämtlich Geschenke des Herrn J. Simon.)

Dioritschale mit dem Namen eines Königs Chaba, der bisher noch nicht identifiziert ist.

Zwei Siegelcylinder mit Aufschriften. Figürchen: Löwe aus schwarz-weifsem Stein, Sperber aus Elfenbein und anderes.

Gefäfs aus rotem Thon in Gestalt eines Fisches.

Näpfe aus dunklem Thon mit eingeritzten und weifs ausgefüllten Ornamenten.

Aus dem alten Reiche (um 2500 v. Chr.)

Reliefs aus dem Grabe einer Frau Hetepet, die sich zum Teil durch hübschen Stil und gute Erhaltung der Farben auszeichnen, etwa aus Dynastie IV:

(Aus dem Deibelschen Vermächtnis.)

1. Die Dame sieht auf einem Sessel sitzend den Erntearbeiten zu;

2. Sie fährt, mit Blumen bekränzt und von Mädchen begleitet, in einem Nachen spazieren, daneben ein Dickicht von Papyrusschilf mit Wasservögeln.

Aus dem Grabe eines Peresen, Dynastie V: Zehn Tänzerinnen tanzen vor dem Herrn und seinen Angehörigen, während drei Sängerinnen dazu musizieren; hinter der Familie die charakteristische Figur eines alten Dieners, der ihnen Speisen bringt. Das Stück ist auch durch eine Inschrift merkwürdig, welche berichtet, dass König Sahure die Stiftung einer alten Königin aufgehoben und einen Teil davon dem Peresen zum Unterhalte seines Grabes überwiesen habe. (Vermächtnis Deibel.)

Kleines Bruchstück mit dem Bilde eines Erntearbeiters, der aus einer Flasche trinkt. Das Stück schliefst sich an ein in der Sammlung bereits befindliches anderes Fragment an. (Vermächtnis Deibel.)

Portrait eines alten beleibten Mannes Namens Anchhaef, der in ganzer Figur, in dreiviertel Lebensgröfse, dargestellt ist. Das vortreffliche und tadellos erhaltene Stück hat ein besonderes Interesse als eins der seltenen Reliefs der VI Dynastie, auf denen die eine Schulter abweichend von der üblichen Darstellungsweise im Profil gezeichnet ist. (Vermächtnis Deibel.)

Siegelcylinder mit dem Namen des Königs Chafre.

Aus dem mittleren Reiche (um 2000 v. Chr.)

Verschiedene Skarabäen und ähnliches, darunter hervorzuheben:

Skarabäus mit dem Namen Amenemhet III.

Skarabäus des Königs Amu, wahrscheinlich eines der Hyksoskönige. (Beide Geschenk des Herrn J. Simon.)

Aus dem neuen Reiche (1600—1100 v. Chr.)

Grenzstein eines Grundstückes, das König Thutmosis I seinem Offizier Nekeri zur Belohnung geschenkt hatte. (Geschenk J. Simon.)

Kleiner Denkstein, Opfer vor einer als Schlange gedachten Göttin.

Hölzerner Stempel in Form eines Fufses mit dem Namen derselben Göttin.

Torso einer kleinen Statue Amenophis IV. (Erworben durch Dr. v. Bissing.)

Stein mit verschiedenen Skizzen eines Bildhauers (Götter- und Königsköpfe). (Geschenk J. Simon.)

Hölzerner Kasten, dessen Wände mit Kranzverzierungen in gefärbtem Elfenbein belegt sind, und Kästchen aus Ebenholz mit dem Namen der Königin Tii. (Beides Geschenk J. Simon.)

Grofses Thongefäfs mit aufgemalten blauen Kranzmustern.

Siegelcylinder mit dem Bilde des Gottes Rescheph.

Verschiedene Skarabäen und ähnliches (Geschenk J. Simon); darunter hervorzuheben:

Cylinder mit dem Namen Amenophis III. Skarabäus, dessen Käferbild sich bei näherer Besichtigung in eine obscöne Gruppe auflöst.

Aus der libyschen Periode (etwa 1100—700 v. Chr.)

Skarabäus eines Königs Petubastis, der nicht mit dem bisher bekannten identisch ist. (Geschenk J. Simon.)

Aus der saïtischen Zeit (seit 700 v. Chr.)

Dank dem Deibelschen Legate konnte eine oft empfundene Lücke unserer Sammlung ausgefüllt werden; es gelang, eine gute Probe der archaisierenden Reliefs der Psammetich-Zeit zu erwerben. Wie diese Zeit auch sonst bestrebt ist, die längst vergangene Epoche des alten Reichs nachzuahmen, so hat sie auch die Bilder ihrer Gräber vielfach genau solchen der Pyramidenzeit nachgebildet. Unser Relief stammt aus dem Grabe eines Priesters Henat und stellt dar, wie dem Toten, der auf einem Lehnsessel sitzt, von seinen Leuten unter Führung eines Schreibers Geflügel überbracht wird. Das vorzüglich ausgeführte Stück folgt genau den alten Bildern in den Gräbern von Gizeh und Sakkara, unterscheidet sich aber von ihnen durch übergrofse Zierlichkeit und allerlei gesuchte kleine Züge. Es verhält sich zu seinen alten Vorbildern etwa wie eine Nachahmung der Empirezeit zu der antiken Vorlage.

Unter den ähnlichen Reliefbruchstücken, die ebenfalls aus dem Deibelschen Legate erworben wurden, sei noch das Bild des Toten hervorgehoben, das diesen in der eigentümlichen Amtstracht seiner eigenen Zeit zeigt.

Denkstein vom Jahre 17 des Apries; er berichtet, dass der König dem Gotte Thoth einen Baumgarten geschenkt hat, der zwischen Memphis und dem Wüstenrand westlich an dem dort früher vorhandenen Kanale lag.

Gröfsere Bronzefigur eines Löwen, die mit anderen dazugehörigen Bronzeteilen den Thürverschluss eines Tempels bildete. (Erworben durch Dr. v. Bissing.)

Aus griechisch-römischer Zeit

Relief, das Isis in Gestalt einer Schlange darstellt.

Kleines Fayencerelief von einem Gefäfs mit dem Bilde des Nilgottes und der als Kinder dargestellten Ellen der Überschwemmung.

Sammlung von Töpfen mit verschiedenen aufgesetzten weifsen Stuckornamenten. (Geschenk J. Simon.)

ERMAN

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk erhielt die Vorderasiatische Abteilung von Herrn James Simon eine altbabylonische Bronze, völlig entsprechend jener im Amtlichen Bericht vom 1. April 1901 (Sp. XXX) erwähnten: auch sie stellt einen bärtigen knieenden Mann dar, welcher mit beiden Händen das untere Ende eines Kegels umfasst; doch ist die Aufschrift des Kegels im Unterschied von jener der früher erworbenen Bronze trotz der Patinierung in vollkommen lesbarem Zustand erhalten. Die Bronzefigur ist von Gudea dem Gotte Ningirsu geweiht.

Die Photographien-Sammlung der Abteilung wurde bereichert durch ein schönes Geschenk des Herrn Privatdozenten Dr. Georg Sobernheim-Halle a. S.: vier grofse und prächtige, von ihm selbst aufgenommene Photographien der Wandbilder in der zuerst von dem Dänen Østrup und neuerdings von Dr. Moritz Sobernheim eingehend beschriebenen Grabhöhle zu Palmyra.

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

1. Oktober 1900—31. März 1901

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Ober-Hofmarschall-Amt Sr. Majestät des Kaisers und Königs: Französische Kunstwerke des XVIII Jahrhunderts im Besitze Sr. Majestät des Deutschen Kaisers. Von Paul Seidel. Berlin und Leipzig 1900.

Präsidium des Hauses der Abgeordneten: Bücher-Verzeichnis des Hauses der Abgeordneten. Bd. II. 4. Aufl. Berlin 1901.

Präsident des Königlichen Patentamtes: Katalog der Bibliothek des Königlichen Patentamtes. Berlin 1900.

Konservatorium des Königlich Bayerischen Münzkabinets in München: Die Medaillen und Münzen des Gesammthauses Wittelsbach. II. München 1901.

Direktion des Märkischen Provinzial-Museums in Berlin: Das Märkische Provinzial-Museum der Stadtgemeinde Berlin von 1874 bis 1899. Festschrift. Berlin 1901.

Direktion des National-Museums in Stockholm: Notice descriptive des tableaux du Musée National de Stockholm, par G. Goethe. I: Maîtres étrangers. 2e édition. Stockholm 1900.

Rektorat der Königlich Technischen Hochschule zu Berlin: Die Hundertjahrfeier der Königlich Technischen Hochschule zu Berlin, 18.—21. Oktober 1899. Berlin 1900.

Se. Durchlaucht Herzog Joseph Florimond de Loubat in Paris: Auf alten Wegen in Mexiko und Guatemala, von Cäcilie Seler. Berlin 1900.

Herr D. Mariano Carlos Solano, Marqués de Monsalud: Arqueología Romana y Visigótica de Extremadura. Madrid 1900.

Se. Excellenz Wirklicher Geheimer Rat Dr. Schoene: Pergame. Restauration et description des monuments de l'Acropole. Restauration par E. Pontremoli. Texte par M. Collignon. Paris 1900.

Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Wilhelm Bode: Gemälde-Sammlung des Herrn Rudolf Kann in Paris. Text von Wilhelm Bode. Wien 1900. — Kunst und Kunstgewerbe am Ende des XIX Jahrhunderts. Von Wilhelm Bode. Berlin 1901.

Herr Dr. Ulrich Thieme in Leipzig: Galerie Alfred Thieme in Leipzig. Mit Einleitung von Wilhelm Bode, herausgegeben von Ulrich Thieme. Leipzig 1900.

Herr Bankdirektor Dr. Emil Bahrfeldt in Charlottenburg: Die Münzensammlung der Marienburg. I. Danzig 1901.

Herr Privatdozent an der Universität Erlangen Dr. Friedrich Haak: Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke, von Friedrich Haak. Strafsburg 1900.

Herr Dr. Giovanni Montano in Lavello: Brevi note su poche iscrizioni antiche, pel cav. dott. Giovanni Montano. Potenza 1900.

Herr Professor P. Ladislaus Velics S. J. in Kalksburg bei Wien: Das Cabinet für kirchliche Kunst im Kollegium S. J. zu Kalksburg bei Wien, von Ladislaus Velics S. J., Kustos. Wien 1900.

Herr Professor Dr. Josef Strzygowski in Graz: Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, von Josef Strzygowski. Leipzig 1901.

Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann in Leipzig und Berlin: Kunstgeschichte in Bildern. Abteilung I: Das Altertum, bearbeitet von Franz Winter. Leipzig und Berlin 1900.

Verlagsbuchhandlung Velhagen und Klasing in Bielefeld und Leipzig: Friedrich I und die Begründung des Preufsischen Königtums. Von Ed. Heyck. Bielefeld und Leipzig 1901.

Herr Privatdozent Dr. F. E. Peiser in Königsberg: Keilschriftliche Aktenstücke aus babylonischen Städten. Herausgegeben von F. E. Peiser. Berlin 1889. — Babylonische Verträge des Berliner Museums. Herausgegeben von F. E. Peiser. Berlin 1890.

Herr A. H. Smith, Assistent am Britischen Museum in London: A catalogue of sculpture at Woburn Abbey in the collection of His Grace the Duke of Bedford. By A. H. Smith. London 1900.

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

EUROPA

Ankauf. Eine Sammlung kalmückischer Gegenstände.

OSTASIEN

Ankauf. Ein interessantes Holzbild aus Japan, den Kshitigarbha darstellend. Ausgezeichnet ist die Figur dadurch, dass sie im Innern die zur Bestimmung und Datierung gehörigen Urkunden noch enthielt.

SIBIRIEN

Ankauf. Eine Sammlung aus dem Jenisseigebiet.

OSTAFRIKA

Herr Leutnant Bischoff schenkte eine grofse Sammlung aus Ruanda und Uhha, Herr Hauptmann Glauning elf Photographien aus den Gebieten um den Rukwa-See.

WESTAFRIKA

Aus dem Nachlasse des verstorbenen Leutnants Dr. R. Plehn ging uns durch die Güte der Herren Dr. A. und Dr. F. Plehn eine sehr

wertvolle Sammlung aus dem Südosten von Kamerun zu, aus Gebieten, die bei uns bisher so gut wie gar nicht vertreten waren. Herr Bergassessor Hupfeld schenkte eine Sammlung zur Veranschaulichung der Eisentechnik in Togo. Das Museum für Völkerkunde in Leipzig schenkte ein nach den Angaben von Oberleutnant Preil ausgeführtes Modell einer Tamberma-Burg.

NORDAFRIKA

Herr Dr. Kronthal schenkte eine Anzahl glasierter Scherben vom Mokattam.

OZEANIEN

Herr Korvetten-Kapitän Schack schenkte eine 130 Nummern umfassende Sammlung von der St. Matthias-Insel, die bisher nur durch einige wenige Stücke bei uns vertreten war. Herr Professor Dr. Baessler schenkte zwei Photographien von Oster-Insulanern.

Durch Ankauf wurden erworben 75 Nummern von den Salomonen und 76 Nummern vom unteren Ramu.

NORDAMERIKA

Leihgabe des Herrn A. von Lecoq: ein prächtig geschnitzter Figurenblock aus Talkschiefer von den Haida, Königin Charlotte-Inseln, dem Phil. J. Becker'schen Nachlass entstammend.

Ankauf. »Kaladlit Assilialiait«, 39 von Grönländern gezeichnete, geschnittene und gedruckte Holzschnitte.

MITTELAMERIKA

Geschenk. Herr F. Piepenbrock: ein bemalter Kupferstich, »Moctheusoma Xocoyotcin, Emperador de Mexico« darstellend.

Ankauf. 16 Photographien eines zapotekischen Codex.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Dr. von Weickhmann, kürzlich von einer Forschungsreise durch Paraguay und die anstofsenden Gebiete Brasiliens zurückgekehrt, schenkte seine unter grofsen Mühseligkeiten erworbene Sammlung von den Guayaquí-Indianern, einem unsteten, von den Paraguayern verfolgten Stamm niedrigster Kulturstufe, der bisher noch nicht im Museum vertreten war. Se. Excellenz der chilenische Gesandte, Herr Subercaseaux: eine Sammlung zierlicher bemalter Spielsächelchen aus parfümiertem Thon, wie sie früher in chilenischen Nonnenklöstern gefertigt wurden, Gefäfse verschiedener Typen und eine Reiterfigur darstellend.

Ankauf. Ein Tanzanzug aus Gehängen von Palmstroh der Yahuá-Indianer am oberen Amazonas.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Fabrikbesitzer R. Salomo zu Grube Gotthold: einen Mahlstein von Sallgast, Kr. Luckau. Herr Mühlenbesitzer F. Jaenicke in Darmietzel: eine eiserne Lanzenspitze und einen Schildbuckel von Darmietzel, Kr. Königsberg i. N. Herr Bauerngutsbesitzer G. Noack in Trebendorf: verschlackte Thongefäfsscherben von Trebendorf, Kr. Kottbus. Herr Friedrich Scholta in Mattendorf: einen kleinen Bronzering aus einer Urne von Mattendorf, Kr. Kottbus. Herr Inspektor Marschalleck in Grofs-Kreutz durch Vermittelung des Herrn Professor Schneider in Steglitz: einen Steinhammer mit Absatz für die Schäftung von Grofs-Kreutz, Kr. Zauch-Belzig, Herr Schmiedemeister Kurth in Regenthin: zwei Urnen von Regenthin, Kr. Arnswalde.

Ankauf. Feuersteinbeil von Neuenhagen, Kr. Niederbarnim.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankauf. Bronzen und Eisengeräte von einem Gräberfelde bei Anduln, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenk. Herr Lehrer Schülke in Schwente, Kr. Flatow: eine Urne mit Falzdeckel aus einem Steinkistengrabe von Schwente.

Überweisung durch das Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten und das Ministerium für Landwirtschaft, Domänen und Forsten in Berlin: einen Depotfund von Bronzen aus Prausterkrug, Kr. Danziger Höhe.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Rittergutsbesitzer von Krockow auf Rumske durch Vermittelung Sr. Excellenz des Herrn General-Leutnant z. D. von Kotze in Berlin: einen Bronze-Halsschmuck und einige Bruchstücke von Rowen, Kr. Stolp.

Ankauf. Bronzefund von Warnow auf Wollin, Kr. Usedom-Wollin.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Geheimer Admiralitätsrat Koch in Berlin: eine Hirschhornhacke aus der Warthe bei Zirke, Kr. Birnbaum.

PROVINZ SACHSEN

Ankauf. Funde aus einer Eisen-Schmelzstätte in Cröbeln: 17 Thongefäfse und einige Thonperlen aus einem Grabe von Cosilenzien, Kr. Liebenwerda.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Geschenk. Herr Ernst Zais in München, ein altbewährter Gönner des Museums: einen reichen Bronzefund, bestehend in einem Halsringe und 19 Armringen, von Hirschberg, Unterlahnkreis.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Herr Oberstabsarzt Dr. Reinbrecht, z. Zt. in China: Spatha und Scramasax von Engers, Kr. Neuwied.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenk. Herr Professor Schneider in Steglitz: ein Feuersteinbeil von Büren, Kr. Tecklenburg.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Urnen und Scherben von Gnarrenburg, Kr. Bremervörde.

MECKLENBURG-STRELITZ

Geschenk. Herr Maler und Zeichenlehrer Ludwig in Berlin: ein Bruchstück einer Bronzedose von Lichtenberg bei Feldberg.

SACHSEN-WEIMAR

Ankauf. Grabfunde aus dem merowingischen Gräberfelde von Weimar.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Herr Ernst Zais in München: ein eisernes Kurzschwert und zwei Beile von Ebersheim, K.-A. Mainz.

BÖHMEN

Ankauf. Ein Feuersteinbeil von Leitmeritz, ein Bronzecelt und drei Fibeln von Grofs-Czernosek. Thongefäfse und Bruchstücke von einem Gräberfelde in Schreckenstein.

SCHWEDEN

Geschenk. Herr Oberlehrer Baltzer in Göteborg bereicherte die Sammlung in dankenswertester Weise durch einen Gipsabguss und eine grofse Skizze von einem Teile einer Felsenzeichnung in Bohuslän, sowie eine von ihm selbst verfasste äufserst reich ausgestattete und umfassende Veröffentlichung über derartige Felsenzeichnungen in Schweden.

TÜRKEI

Geschenk. Herr Dr. Träger in Zehlendorf fügte seinen früher bereits der Sammlung verehrten sehr willkommenen Geschenken eine Anzahl Gräberfunde von der Kalaja Dalmaties, von Lači, Šurda und Mazreka im Vilajet Skutari, Albanien, hinzu.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Leinenstickerei mit Darstellungen aus dem Marienleben. Mitteldeutschland um 1200.

Porzellangruppe, gefesselte Türken, von dem für die Kaiserin Katharina II gefertigten Tafelaufsatze. Berlin 1772.

Porzellanleuchter und Gruppe. Meleager und Atalante. Frankenthal 1778.

Geschenke

Herr Redakteur Weber: Sonnenuhr, Elfenbein.

Herr J. Rosenbaum, Frankfurt a. M.: Porzellantasse mit Untertasse, Meifsen.

Frau M. Liebermann (aus der Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Martin Liebermann): zwei Porzellanfiguren, Tänzer und Tänzerin. Höchst, Mitte XVIII Jahrhundert. — Vier japanische Schwertstichblätter. — Eine japanische Medicindose.

Von Herrn Hoflieferant J. A. Heese ist dem Museum eine grofse Sammlung von Seidenstoffen überwiesen, welche sämtlich Berliner Arbeiten aus der alten Fabrik von Gabain, später Heese, sind; vieles darunter ist für die Königlichen Schlösser nach Entwürfen von BÖTTICHER angefertigt. Da die betreffende Fabrik jetzt aufgelöst ist, bietet diese Sammlung ein sehr wichtiges Material für die Geschichte des Berliner Kunstgewerbes.

LXXXXII Sonderausstellung vom 10. Januar 1901 ab

Marmorkamin und Prunkmöbel im Régencestil mit Goldbronzebeschlägen und Einlagen von edlen Hölzern, Gruppe von Sitzmöbeln im Barockstil, in Holz geschnitzt und vergoldet, auf Befehl Sr. Majestät des Kaisers ausgeführt von Jul. Zwiener, Taubert und Borchmann und in Paris ausgestellt. — Anschliefsend hervorragende kunstgewerbliche Arbeiten im Auftrage hoher Staatsbehörden ausgeführt und gleichfalls in Paris ausgestellt, als: Musikmöbel für die Königliche Hochschule für Musik nach Entwürfen von O. ECKMANN, Schmuckbrunnen in Bronze und Silber, entworfen von O. RIETH, Silberkandelaber für den Deutschen Reichstag von W. Widemann, Silberkandelaber für das Königliche Kultusministerium, Arbeiten in Goldbronze von Behrendt und Rohloff.

Ankäufe auf der Pariser Weltausstellung, darunter Silberarbeiten von R. LALIQUE, Porzellan von Sèvres, modernes Steinzeug, zum Teil in Metallfassung, Gläser von Gallé und Tiffany, Bronzen und Beleuchtungsgegenstände, Holzintarsien von Spindler, St-Leonhard, neue Drucke und Bucheinbände.

LXXXXIII Sonderausstellung vom 24. März ab.

Neuerwerbungen vom Jahre 1900.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und die Ornamentstichsammlung wurden vermehrt um 167 Werke und 802 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Ober-Hofmarschall-Amt Sr. Majestät des Kaisers und Königs: Paul Seidel, Les collections d'œuvres d'art françaises du XVIII[e] siècle appartenant à Sa Majesté l'empereur d'Allemagne. Berlin und Leipzig 1900.

Kaiserlich japanisches Generalkommissariat für die Pariser Weltausstellung 1900 (durch Herrn Tadamasa Hayashi): Histoire de l'art du Japon. Paris 1900.

Forening for Boghaandvaerk in Kopenhagen (durch Herrn F. Hendriksen): eine Sammlung von Buchumschlägen und Buchdrucken dänischer Künstler und Druckereien.

Herr Professor Ladislaus Velics in Wien: Ladislaus Velics, Das Kabinet für kirchliche Kunst im Kollegium S. J. zu Kalksburg bei Wien. Wien 1900.

Herr cand. arch. Wolfgang Schütz in Berlin: Motifs de décorations, extraits du Journal-manuel de peintures. Paris, o. J.

Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten schenkten u. a. die Herren:

C. F. Amelangs Verlag (Leipzig), B. Behrs Verlag [E. Bock] (Berlin), Joh. Vinc. Cissarz (Loschwitz), J. G. Cotta Nachfolger (Stuttgart), S. Fischer Verlag (Berlin), Fischer & Franke (Berlin), Rich. Grimm (Leipzig), J. C. Herbert-sche Hofbuchdruckerei (Darmstadt), Julius Hoffmann (Stuttgart), Lüderitz & Bauer (Berlin), Georg Otto (Berlin), Bernh. Pankok (München), Schuster & Löffler (Berlin), L. Schwann (Düsseldorf), Julius Sittenfeld (Berlin), Georg Tippel (Berlin), F. Volckmar (Leipzig), R. v. Waldheim und Jos. Eberle & Co. (Wien), Victoria-Werke A.-G. (Nürnberg).

Die Freiherrlich von Lipperheide-sche Kostümbibliothek wurde um zehn Werke und 15 Einzelblätter vermehrt.

Geschenkt wurden:

Verein für die Geschichte Berlins in Berlin: Johann von Besser, Preufsische Krönungsgeschichte. Neudruck. Berlin 1901.

Herr Dr. Stratz im Haag: De kleeding van de vrouw. Amsterdam 1901.

Herr Photograph Carl Günther in Berlin: 15 Blatt Photographien, deutsche Volkstrachten.

An den Katalogisierungsarbeiten der Kostümbibliothek hat Herr Rudolf Reimer seit einem Jahre dankenswert mitgearbeitet.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1900/1901

Das Wintersemester wurde am 4. Oktober 1900 begonnen und am 30. März 1901 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abendschüler	Zusammen
	Vollschüler	Hospitanten		
Schüler . . .	117	1	199	317
Schülerinnen	58	5	99	162
Zusammen	175	6	298	479

von denen insgesamt 1037 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

1. Oktober 1900 — 31. März 1901

Angekauft wurde auf der vorjährigen grofsen Kunstausstellung das Gemälde »Herbstabend an der Nordsee« von EUG. DÜCKER.

Das in Auftrag gegebene Bildnis des Geh. Ober-Regierungsrats Prof. Dr. Auwers von E. HILDEBRAND wurde abgeliefert.

Der Bildhauer G. LUND lieferte die bei ihm 1897 bestellte Marmorausführung seines Gipsmodells »Klagende Psyche« ab.

Berliner Kunstfreunde schenkten das Gemälde »Frühlingslandschaft« von CH. F. DAUBIGNY.

Von der Familie des jüngst verstorbenen Bankiers Herrn Felix Koenigs (Berlin) wurden aus dessen Nachlasse der National-Galerie die nachbenannten Kunstwerke als Geschenk überwiesen und werden als »Sammlung Felix Koenigs« dauernd im Zusammenhange aufgestellt werden:

Ölgemälde

CHR. LANDENBERGER, »Badender Knabe«
A. FEUERBACH, »Landschaft«
A. BÖCKLIN, »Der Musiker«
K. DAUBIGNY, »Herbstlandschaft«
G. FAVRETTO, »Der eingeschlafene Diener«
W. LEIBL, »Der Amtmann«
E. CLAUS, »Februarmorgen«
H. ZÜGEL, »Knabe mit Rind«
H. OLDE, »Wintersonne«
A. ZORN, »Maja«
G. SEGANTINI, »Rückkehr zur Heimat«
A. HÖLZEL, »Vor Sonnenuntergang«
P. KLETTE, »Räucherbude«
Derselbe, »Bauernjunge«

Bildwerke

P. TRUBETZKOY, »Büste Segantinis«, Bronze
Derselbe, »Weidende Kuh«, Bronze
Derselbe, »Weibliche Figur«, Silber
F. SEEBÖCK, »Büste Felix Koenigs'«, Bronze
G. ELSTER, »Weibliche Büste«, Terrakotta
P. CH. VAN DER STAPPEN, »Mädchen aus Seeland«, Bronze
A. RODIN, »L'homme et sa pensée«, Marmor
M. KLINGER, »Amphitrite«, Marmor,
sowie 161 Blatt Handzeichnungen und Aquarelle von P. KLETTE.

VON TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1901

A. GEMÄLDE-GALERIE

Für die Gemälde-Galerie wurden erworben die beiden VAN DYCK-Bildnisse aus dem Besitz von Sir Robert Peel, die angeblich den Genueser Senator Giustiniani und seine Gemahlin darstellen. Diese aus Genua stammenden Gemälde, die eine oft empfundene Lücke in unserer Sammlung glücklich ausfüllen, sind in Heliogravüren, mit einführendem Text von Dr. Ferd. Laban, im 3. Heft des laufenden Jahrganges des Jahrbuchs d. K. Preufs. Kunstsammlungen veröffentlicht worden.

Vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein wurden zwei neuere Erwerbungen desselben: A. VAN DER NEER, Sonnenuntergang, und BRESCIANER MEISTER UM 1540, männliches Bildnis, der Galerie zu dauernder Aufstellung überwiesen.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originale wurden folgende Marmorskulpturen erworben: der Torso eines nackten Kriegers, der sich, rücklings zu Boden gestürzt, halb aufrecht hält, offenbar zugehörig zu der Gruppe verwundeter Gallier, welche Brunn zusammengestellt und auf das Weihgeschenk des Attalos auf der athenischen Akropolis zurückgeführt hat; Kopf und Brust eines bärtigen, mit der Torques geschmückten Galliers, in Gröfse und Arbeit den Galliern römischer Sarkophage ähnlich, doch nach unten durch ein um die Brust gelegtes Gewandstück abgeschlossen und nach der Arbeit der Rückseite, wie es scheint, zum Aufsetzen auf eine glatte Fläche bestimmt; eine Büste des Perikles, zum Einsetzen in eine Statue oder Herme gearbeitet.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurden angeschafft Abgüsse der Bronzestatuette eines Jünglings (Hermaphroditen) in Karlsruhe (Schumacher 932), von Architekturteilen in Pergamon, zumeist vom Ionischen Tempel und vom Trajaneum, von zwei noch am Bau befindlichen Metopen des Parthenon, Michaelis Nord XXXII und West I (nach den Abgüssen im British Museum), vom Kopfe des Diskobol Massimi (Furtwängler, Berichte der Münchener Akademie 1900, S. 705 f.). Überwiesen wurden der Sammlung durch Herrn Professor Conze der Abguss eines Satyrtorsos (gefunden in Smyrna bei Wasserleitungsarbeiten), durch Herrn Geheimrat Diels ein Abguss des Bronzegefäfses aus Herstal.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE
DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Durch Ankauf wurden erworben:

1. Die Papststatue aus dem Besitze des verstorbenen Herrn Professors Karl Becker, eine charaktervolle Arbeit im Stil des MICHAEL PACHER die auf der Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898 als eine besonders gute Holzschnitzerei aufgefallen war. Die Figur stammt angeblich von demselben Altar wie eine vom gleichen Besitzer in Bozen kommende Madonnenstatue, die sich schon seit längerer Zeit in unserer Sammlung befindet.

2. Die Bronzestatuette einer Caritas, eine stehende weibliche Figur in antiker Gewandung, die eine Flamme emporhält. Das Figürchen wurde dem RICCIO zugeschrieben, ist aber vielmehr venezianisch in der Art des TULLIO LOMBARDI. Von derselben Hand sind noch andere ganz verwandte Werke (namentlich eine Andromeda) nachzuweisen.

Im Austausch gegen eine Dublette, ein Stuckrelief, wurde erworben die oberitalienische, in Holz geschnitzte Gruppe des im Sarkophage aufgerichteten, von zwei Engeln gestützten Christus. Das mit der alten Vergoldung vortrefflich erhaltene, als eines der nicht häufigen venezianischen Holzbildwerke interessante Stück ist etwa 1480—1500 auf der Terra ferma von Venedig entstanden.

Eine gröfsere Zahl willkommener Geschenke wurde der Sammlung zu teil:

1. Von Herrn Gustav Salomon die Bronzestatuette des jungen Tobias auf der Reise, das Werk eines Paduaner Meisters vom Ende des XV Jahrhunderts. Ein fast genau übereinstimmendes, doch vollständiges Exemplar dieser Figur befindet sich im Bargello.

2. Von Herrn Hans Schwarz die Bronzestatuette einer sitzenden Roma mit der Wölfin zu ihren Füfsen, eine wahrscheinlich römische Arbeit um 1500.

3. Von dem Unterzeichneten die Bronzestatuette einer Karyatide, deren Formensprache auf LORENZO GHIBERTI hinweist.

4. Von Herrn Eugen Schweitzer das Thonmodell einer sitzenden Madonna mit Engeln, ein Hochrelief von JACOPO SANSOVINO aus seiner mittleren venezianischen Zeit.

Von verschiedenen Gönnern, die nicht genannt sein wollen, sind die folgenden Bildwerke geschenkt worden:

1. Eine beinahe halblebensgrofse Bronzestatuette der Venus mit Amor zur Seite, vom Ende des XVI Jahrhunderts, früher wahrscheinlich im Besitz der Herzöge von Pommern.

2. Drei venezianisch-byzantinische Dekorationsstücke aus Marmor, eine reich verzierte romanische Säulenbasis sowie sechs Kapitelle von Säulen und Pfeilern aus dem XI—XIII Jahrhundert, letztere aus Rom und Umgegend.

3. Das grofse Wachsmodell einer Gruppe des Herkules, der den Antäus tötet, eine hervorragende Arbeit des GIOVANNI DA BOLOGNA.

4. Das mittelgrofse Thonmodell einer sitzenden Johannesfigur, wahrscheinlich von RAFFAELLO DA MONTELUPO, ganz im Charakter seiner bekannten Marmorfigur in der Mediceer Kapelle zu Florenz.

5. Drei Modelle in leicht getöntem Stuck mit allegorischen Darstellungen, in den Originalrahmen, wohl für eine runde Basis bestimmt und in der Art des PIERINO DA VINCI oder eines ähnlichen MICHELANGELO-Nachfolgers um 1550.

6. Der mehr als lebensgrofse Kopf einer Frau, aus Thon, wohl von einer Statue stammend, in der herben, grofsen Formensprache der frühen Florentiner Hochrenaissance.

7. Eine Hängelampe von ANDREA RICCIO in Gestalt eines nackten, zwischen seinen Beinen hindurchsehenden Burschen, aus Bronze, ein ungewöhnlich gut, wohl vom Meister selbst ausgeführtes Exemplar dieser in der Renaissance beliebten derb humoristischen Gestalt.

8. Acht italienische Plaketten vom Ende des XV und Beginn des XVI Jahrhunderts, die in unserer Sammlung fehlten.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Im Kunsthandel wurden erworben:

Für die Sammlung der Bronzen und Miscellaneen:

Ein sehr gut erhaltener Bronzegürtel. Als Attachen der Schliefshaken dienen Niken strengen Stiles und Hundeköpfe.

Eine ovale Fruchtschale aus Bronze mit beweglichen Henkeln aus Boscoreale (abgebildet in Monumenti antichi VII, p. 489).

Kleine Glasschale, in deren Innern ein pavillonartiges Gebäude mit einem Bäumchen

daneben durch feine in Blattgold aufgelegte Linien dargestellt ist.

Für die Vasensammlung:

Grofser altertümlicher schwarzfiguriger Krater mit Säulenhenkeln, aus Böotien. Auf der Vorderseite ist ein Krieger dargestellt, dem eine Frau die Waffen reicht, dabei stehen weitere Frauen, Krieger und Männer im Mantel; auf der Rückseite sind Sirenen gemalt, unter den Henkeln fliegende Adler, auf den Henkelplatten grofse bärtige Köpfe. Nach Technik und Zeichnung scheint das Gefäfs aus der eretrischen Fabrik zu stammen.

Schwarzfigurige Lekythos der Form wie Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung Taf. VI, 174, aus Griechenland. Auf der Schulter befindet sich das Bild einer grofsen Schlange, in deren Rachen der Kopf eines bärtigen Mannes sichtbar wird, offenbar eine Darstellung derselben Sage, die wir bis jetzt nur aus dem Bilde einer rotfigurigen Schale des Museo Gregoriano kannten (vergl. Roscher, Lexikon II, 1, S. 83, 55). Neben dem Kopf der Schlange sind die Buchstaben ΦΟΡΣ eingekratzt. Auf dem Bauche sehen wir einen nackten bärtigen Mann mit umgehängtem Schwert im archaischen Laufschema zwischen zwei sitzenden Löwen, die denen auf den Gefäfsen von Vurva gleichen. Hinten unterhalb des Henkels befindet sich die grofse armlose Büste eines bärtigen Mannes. Als Füllornamente dienen Rosetten und kleine aus dem Boden aufschiefsende Lotosknospen.

Schwarzfigurige attische Amphora des feinsten jüngeren Stiles. In ausgesparten Bildfeldern sind auf der einen Seite Dionysos und zwei pferdebeinige Satyrn, auf der anderen zwei Satyrn mit menschlichen Füfsen, die Mänaden tragen, dargestellt. Der wild tierische Ausdruck der Satyrköpfe ist besonders gut gelungen.

Schwarzfiguriger böotischer Skyphos, der auf beiden Seiten dieselbe Darstellung zeigt. Drei Amazonen mit skythischer Mütze, Pelta und Speeren tanzen die Pyrriche, ein bärtiger Mann mit satyrartigem Gesicht, skythischer Mütze und thrakischem Mantel spielt dazu die Flöte. Unter den Henkeln Ziegenböcke.

Rotfigurige Schale im Stile des Brygos aus Orvieto. Sie hat nur ein Innenbild: nackte Hetäre in obszöner Stellung über einem Skyphos.

Rotfigurige nolanische Amphora des strengschönen Stiles. Auf der einen Seite verfolgt Eos den Kephalos. Zwischen beiden ist die Liebesinschrift

ΚΛΕΝΙΑΣ
ΚΑΛΩΣ

aufgemalt. Auf der anderen Seite steht ein Jüngling im Mantel.

Rotfigurige Hydria des schönen Stiles aus Rhodos. Ein Jüngling mit barbarischer Mütze und Chlamys, auf zwei Speere gestützt, steht vor einer Frau, die auf einer Truhe sitzt und in der Rechten einen Spiegel hält. Über ihrem Kopfe fliegt ein Eros auf den Jüngling zu. Zu beiden Seiten dieser Gruppe sind Jünglinge und Mädchen angeordnet. Die Darstellung ist wohl auf Paris vor Helena zu deuten.

Drei schwarzgefirnisste zweihenkelige Näpfe aus Kampanien. Auf dem Boden sind Inschriften eingegraben:

a) ƎꟻIA>
b) ƧƎIИAꟻ↓DAϽƧƎϽDVMAM
c) A⋈ƎIИƎꟻƎ∩YϽ

b und c ist die Fundnotiz S. Maria di Capua beigeschrieben. Zu c vergl. Bullett. dell'Ist. 1871, p. 123; Fabretti, C. I. I. Suppl. I, p. 92, Nr. 520.

Hydria aus Kampanien, mit schwarzer, mattglänzender Farbe überzogen. Um den Bauch läuft ein Kranz eingeritzter Ranken, an denen weifs aufgemalte Blätter und Trauben mit Zuthaten in gelber verdünnter Farbe sitzen.

Gefäfs in Form einer sitzenden Kuh aus Capua. An ihrem Rücken ist ein kleiner Einguss mit Sieb und ein Ausguss in Form eines Löwenkopfes angebracht. Das ganze Stück ist mit mattglänzender gelbbrauner Farbe überzogen, die Ohren sind matt hochrot gemalt, um das Postament läuft ein breiter rosavioletter Streifen.

Schwarzfigurige hellenistische Hydria aus Alexandrien, einst in der Sammlung van Branteghem (vergl. Froehner, Collection van Branteghem Nr. 230). Sie ist mit reichen pflanzlichen und tierischen Ornamenten verziert. Auf dem Bauche sind in umrahmtem Felde Eroten dargestellt, die einen Hirsch jagen. Auf der Schulter ist die Inschrift

ΠΥΛωΝΑΓωΝΙΕΓΡΑΨΕ

Πύλων Ἄγωνι ἔγραψε

eingegraben. Das Gewebe der Leinwand, mit der das Gefäfs einst bedeckt war, ist an einigen Stellen im Sinter deutlich abgedrückt.

Das hellenistisch-römische Kabinett, in dem die Funde von Priene, Marmorköpfe und Statuetten, Bronzen, Terrakotten, Vasen sowie die Geräte aus Boscoreale ausgestellt sind, ist nun dem allgemeinen Besuche geöffnet.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen sind hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

ALBRECHT DÜRER. Die heilige Anna selbdritt. B. 29.

Florentiner Schule XV Jahrhundert, früher dem BACCIO BALDINI zugeschrieben. Christus in der Engelsglorie (Aus dem Buch des Antonio Bettini: »Monte Sancto di Dio.« Florenz 1472.) B. XIII, S. 189, Nr. 58. Meyer, K.-L. II, S. 601, Nr. 122.

ANDREA MANTEGNA. Die Geifselung Christi. B. 1.

JACOPO DE' BARBARI. Der Mann mit der Wiege. B. 11.

Schule des Meisters E. S. Der heilige Michael, und BARTHEL BEHAM, Wappen des Hier. Baumgarten. Pass. 78 b (= B. 57). Moderne Abdrücke von Vorder- und Rückseite einer gegenwärtig noch vorhandenen Kupferplatte. Geschenk des Herrn Gerichtsassessors W. von Zur Westen in Berlin.

B. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

JOHANNES CHAPPUIS. Institutiones Justiniani. Paris, Berthold Rembolt 1511. 4°.

DAMIANO MARAFFI. Giulio Ossequente de' Prodigii. Polidoro Vergilio de' Prodigii Lib. III. Lyon, G. Tournes 1554. 8°.

Werke neuerer Kunst.

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

JOHANN CHRISTOPH ERHARD. Neun Blatt Landschaften. Apell 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 13, 27. — Dürers Haus. A. 17. — Zwölf Blatt Landschaften. A. 48, 49, 52, 53, 54, 56, 63, 75, 76, 81, 83, 84.

LUDWIG FRIEDRICH. Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Nach M. VON SCHWIND.

FRITZ GAUERMANN. Drei Blatt Tierbilder. Andresen 15, 16, 20.

JAKOB GAUERMANN. Zwei Blatt Landschaften. 1806.

ANGILBERT GOEBEL. Der Falkensteiner Ritt. Nach M. VON SCHWIND.

OTTO GREINER. Dante und Virgil im Inferno. Probedruck.

WILHELM HECHT. Carl von Piloty.

GEORG JAHN. Weibliches Portrait. Schabkunstblatt. — Nymphe am Fluss. Schabkunstblatt.

FRIEDRICH KLEIN. Der Ökonomieverwalter Fischinger zu Pferde.

JOHANN ADAM KLEIN. Das Zugpferd am Baum. J. 135. — Der Bauer auf dem Fass. J. 182.

MAX KLINGER. Sauvetages de sacrifice d'Ovide dédiés à la mémoire de Robert Schumann. Edition d'artiste. Bruxelles 1879. 13 Bl. (Geschenk eines Ungenannten.)

KARL KÖPPING. Junge Frau. Nach REMBRANDTS Gemälde im Haag.

WILHELM KRAUSKOPF. Der Besuch auf der Alm. Nach F. DEFREGGER.

WILHELM LEIBL. Der grofse Baum. — Kinderkopf. Abdruck von der unverstählten Platte. — Die Hütte. — Kühe. — Der Trinker.

EDUARD MANDEL. König Friedrich Wilhelm IV von Preufsen. Künstlerdruck und Abdruck vor der Schrift. — Königin Elisabeth von Preufsen. Nach STIELER.

BERNHARD MANNFELD. Blick auf Bacharach am Rhein. Donop 96. Probedruck.

EUGEN NEUREUTHER. Des Pfarrers Tochter von Taubenheim. — Pferderennen auf dem Oktoberfest in München. — Künstlerfestzug. — Kinderbilder. — Radierungen 1. Heft 1839. 4 Bl. — Harlaching bei München. Tafelaufsatz. 1842. — Ornamentale Entwürfe.

JOHANN PASSINI. Johann Christoph Erhard. Nach J. A. KLEIN. Apell 2.

DORIS RAAB. Weibliches Portrait nach REMBRANDT.

JOHANN HEINRICH RAMBERG. Struncks Empfang als Gutsherr. Hoffmeister 179. — Strunck in einer Punschgesellschaft. H. 180. — Strunck in einem Maleratelier. H. 181. — Ein Volkserzähler auf dem Markusplatz in Venedig. H. 257. — Weinlese am

Vesuv. H. 261. — Der Bilderhändler. H. 281. — Der Marktschreier. H. 282. — Der Marktschreier. H. 283.

FRANZ REKTORZIK. Dreizehn Blatt Landschaften. Andresen 1, 2, 14, 19, 34, 50, 58, 59, 72, 75, 76, 79 und eine unbeschrieben.

MORITZ RETZSCH. Umrisse zu Goethes Faust. I. Theil, 26 Bl. Stuttgart 1820. II. Theil, 11 Bl. Stuttgart 1836.

LUDWIG RICHTER. Der Schnitzelmann von Nürnberg. Hoff 228. — Die Christnacht. H. 238.

KARL RUSS. Sechzehn Blatt religiöse und mythologische Darstellungen.

HERMANN SAGERT. König Friedrich Wilhelm IV von Preufsen. — Königin Elisabeth von Preufsen.

KASPAR SCHEUREN. Sechs Blatt Radierungen 1842.

FERDINAND SCHMUTZER. Bildnis Paul Heyses.

JOHANN KARL SCHULTZ. Drei Blatt Radierungen. Andresen 2, 3, 9.

KARL STAUFFER-BERN. Gottfried Keller. — Lydia Welti. Abdrücke von unfertigen, später verworfenen Platten.

HUGO STRUCK. »Bon soir Messieurs.« Nach ADOLF VON MENZEL. (Geschenk des Radierers.)

MARIUS BAUER. Le soir. — Un Vizir. — Mosquée Hassan.

CAREL LODOWYCK DAKE. Schafherde im Walde. Nach A. MAUVE.

P. DUPONT. Turm in Amsterdam. — Kirchplatz in Amsterdam. — L'Outillage.

REMI VAN HAANEN. Drei Blatt Landschaften.

JOZEF ISRAELS. Le Foyer.

FRANK LAING. Charenton. — Le Phare de l'ouest. Fayport. Ecosse.

FÉLICIEN ROPS. Consultation. — Echymosis. (2 Blatt Illustrationen zu Camusats Buch: Les Sonnets du docteur.) — Süd-West. — La vieille à l'aiguille.

W. WITSEN. Tour à Amsterdam.

TITO LESSI. Le marchand de plaisirs. — Kopf eines alten Mannes.

CARLO PELLEGRINI. James Whistler.

J. L. BENOIST. Louise Auguste Reine de Prusse (Königin Luise in Husarenuniform). Nach E. SWEBACH.

PAUL ALBERT BESNARD. Junges Mädchen.

BERNARD BOUTET DE MONVEL. Sitzende alte Frau.

FELIX BRACQUEMOND. Le Lapin de Garenne.

CHARLES COURTRY. Jozef Israels.

MARCELLIN DESBOUTIN. Selbstportrait.

FERDINAND GAILLARD. Papst Leo XIII. Zweiter Zustand.

G. GODIN. La Crépuscule. Farbiges Aquatintablatt.

CHARLES HOUDARD. Grenouilles et roseaux. Farbig gedruckte Radierung.

FELIX JASINSKI. »Der Frühling.« Nach BOTTICELLI.

FRANCIS JOURDAIN. Nuit Calme. Farbiges Aquatintablatt.

L. LACAULT. Femme au canapé.

EDOUARD MANET. Olympia. — »Der Komiker.« — Dame mit Sonnenschirm. — Knabe mit Hund. — Der Trinker. — Der tote Stierkämpfer.

J. F. MILLET. Le Retour du Champs. Dritter Zustand.

C. PISSARRO. Paysage à l'ermitage.

PAUL RAJON. Deux patriotes. Nach E. DETAILLE.

A. ZORN. Madame My. — König Oskar II von Schweden.

FRANCISCO GOYA. Blinder Guitarrespieler von einem Stier gehoben. Lefort 247.

D. Y. CAMERON. Palace of the Stuarts. — Venetian fountain.

JOHN OGBORNE. Good News. In Punktiermanier.

WILLIAM STRANG. Nach der Arbeit. Schabkunstblatt.

JAMES MAC NEIL WHISTLER. Limehouse. Wedmore 37. — Adam and Eve. W. 144.

B. FARBENHOLZSCHNITTE

ERNST NEUMANN. Frou-frou. — Im Moos.

C. PISARRO. Äpfelpflücker. — Reisigsammler.

C. LITHOGRAPHIEN

ANDREAS ACHENBACH. See mit Schiffen. 1840.

ARNOLD. Napoleon auf St. Helena. Nach HORACE VERNET.

FRITZ BURGER. Weibliche Halbfigur (farbig). — Sitzende Dame.

A. VON DEINERT. Prinz Wilhelm von Preufsen empfängt nach seiner Rückkehr aus Eng-

land eine Abordnung seines Berliner Bezirks.

K. HOLLECK-WEITHMANN. Ansichten aus Alt-Berlin. 4 Blatt Algraphien.

ADOLF VON MENZEL. Vaterunser. Dorgerloh Nr. 175. Erster Zustand vor der Unterschrift.

Münchner Album. Lithographierte Originalzeichnungen hier lebender Künstler. Herausgegeben von H. Kohler & Co. Würzburg 1842. 8 Hefte. Fol.

TONI STADLER. Heuschober. — Steiniger Weg. — Fernsicht.

ANTON VON WERNER. Se. Majestät König Wilhelm I von Preufsen auf der Jagd.

H. J. HAVERMANN. Mutter und Kind.

J. ROHDE. Die Näherin. Nach Hammershoy.

FÉLICIEN ROPS. Mr. Dubois. — Juif et Chrétien.

E. CORPET. Les Vagues.

ENGELMANN. Album Chromolithographique ou Recueil d'essais de nouveau procédé d'impression lithographique en couleurs. Inventé par Engelmann père et fils à Mulhouse. 1837.

FANTIN-LATOUR. Victor Hugo.

GANDARA. Femme à la Tocque.

A. LEGROS. Prof. Huxley.

ALEXANDRE LUNOIS. Hollandaise au chat.

ADOLPHE MOUILLERON. Des Räubers Bekehrung. Nach C. F. LESSING.

ODILON REDON. Yeux clos.

C. H. SHANNON. Alph. Legros.

JAMES MAC NEIL WHISTLER. Maunders Fishshop. — La blanchisseuse. — La robe rouge.

D. BÜCHER

JOHANN HEINRICH RAMBERG. Anweisung zum Zeichnen der menschlichen Gestalt. o. O. u. J. Fol. Mit Radierungen.

W. A. LINDAU. Vergissmeinnicht. Ein Taschenbuch für den Besuch der Sächsischen Schweiz. Dresden 1823. 8°. Mit Supplement: 30 An- und Aussichten von A. L. RICHTER. Quer-8°. Radierungen.

C. A. und LUDWIG RICHTER. 70 malerische An- und Aussichten der Umgebung von Dresden. o. J. Quer-4°. Radierungen.

EDUARD DULLER. Die Geschichte des deutschen Volkes. Mit 100 Holzschnitten von L. RICHTER und J. KIRCHHOFF. Leipzig 1840. 8°.

OLIVER GOLDSMITH. Der Landprediger von Wakefield. Leipzig 1841. 8°. Mit Holzschnitten von LUDWIG RICHTER.

LUDWIG RICHTER. Illustrationen zu W. O. von Horns Schriften. Frankfurt a. M. 1873—1874. 2 Bände. 8°. Holzschnitte.

EUGEN NEUREUTHER. Baierische Gebirgslieder mit Bildern. München 1831. Fol. Mit Lithographien.

EUGEN NEUREUTHER. Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Klassiker. I. und II. Teil. München 1832. 4°. Mit Radierungen.

F. W. GUBITZ. Volkskalender. Jahrgang 1837 bis 1840. Berlin. 4 Bände. 8°.

Düsseldorfer Monatshefte. Mit Illustrationen von CAMPHAUSEN, HASENCLEVER, HOSEMANN, LESSING, SCHRÖDTER u. a. Jahrgang I—XI. Düsseldorf 1848—1857. 4°. Mit Holzschnitten und Lithographien.

GUIDO HAMMER. Jagdbilder und Geschichten. Glogau 1863. 8°. Mit Holzschnitten von HUGO BÜRKNER.

LUDWIG UHLAND. Gedichte. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von CAMPHAUSEN, CLOSS, MACKART, MAX, SCHRÖDTER, SCHÜTZ. Stuttgart 1867. 8°.

ALFRED TENNYSON. Poems. London 1857. 8°. Mit Holzschnitten nach Millais u. a.

LIPPMANN

E. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind vermehrt um 170 griechische, 30 römische, 187 mittelalterliche, 534 neuzeitliche, 6 orientalische Münzen und 92 Medaillen, insgesamt 1019 Stück.

An der Spitze der griechischen Münzen ist als ein besonders hervorragendes Kleinod eine syrakusanische Dekadrachme des Kimon von der ersten Gattung zu verzeichnen, die bisher in der Sammlung nicht vertreten war. Durch ihre Schönheit ausgezeichnet sind aufserdem namentlich Silbermünzen der opuntischen Lokrer mit den Bildern der Persephone und des Aiax sowie von Rhodus mit dem Kopfe des Helios und der Rose. Die Zahl der in der Sammlung vertretenen Prägeorte ward vermehrt durch Münzen der Städte Dalisandus in Lykaonien und Rhizous in Thessalien, die Reihe der Dynasten durch

eine Münze des Skythenkönigs Kanites. Durch ihre Prägebilder besonders interessant sind eine Münze von Mytilene aus der Kaiserzeit mit dem Kopfe der Nausikaa, eine korinthische Münze des L. Verus mit dem beischriftlich als Korinthus bezeichneten Genius mit zwei Steuerrudern, eine Münze der Faustina von Kos mit dem sitzenden Hippokrates und Münzen des Gordian und Maximinus von Magnesia mit dem Schiff Argo.

Unter den römischen Münzen ist eine Anzahl silberner Münzen aus der Zeit des Überganges von der Republik zur Monarchie von Pompeius und Cäsar wegen ihrer schönen Erhaltung namhaft zu machen. Aufserdem sei ein Goldquinar der Faustina minor mit der Venus erwähnt. Das vornehmste Stück aber ist ein Aureus des Uranius Antoninus mit dem Elagabalstein auf der Quadriga.

Als die älteste der mittelalterlichen Münzen ist ein merowingischer Triens von Verdun zu nennen, geprägt vom Munit(arius) Odo. Die Denare der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit sind namentlich durch eine nachträgliche Erwerbung aus dem Funde von Fulda und eine Auswahl aus dem Funde von Niederlandin vermehrt. Die Reihe der deutschen Münzorte dieser Zeit ist durch einen in Arnstadt geprägten Pfennig Kaiser Heinrichs III ergänzt. Ebenso hat ein Brakteat aus Alsheim die Zahl der in der Sammlung vertretenen deutschen Münzherrschaften vermehrt. Aufserdem ist eine Anzahl hessischer, vornehmlich Hersfelder Brakteaten aus dem alten Funde von Lichtenberg erworben. Von den gleichzeitigen doppelseitig geprägten Münzen sind zwei Denare Heinrich des Löwen aus dem Funde von Blekede und aus späterer Zeit zwei steirische Denare mit dem Namen von Graz zu nennen. Der Fund von Norden hat zum ersten Male Wittenpfennige des Widzeld tom Brock geliefert. Die ältesten Goldmünzen der Hohenzollern, die von dem Burggrafen Friedrich V in Wöhrd vor Nürnberg geprägten Florene, sind um vier Verschiedenheiten vermehrt. Eine Anzahl rheinischer Goldgulden ist dem Funde von Timmerlage entnommen.

Unter den neuzeitlichen Münzen sind die Reihen der Kippermünzen nur durch wenige, aber seltene Stücke, namentlich einen Helfensteiner Schreckenberger, erweitert. Die Thalersammlung ist durch eine Anzahl städtischer Gepräge vermehrt, von Braunschweig, Emden, Freiburg, Hildesheim, Lüneburg, Ulm u. a. Die ausgiebigste Vermehrung haben die brandenburg-preufsischen Münzen erfahren; besonders hervorzuheben ist ein Fünfzehndukatenstück des Grofsen Kurfürsten, eine zu seinem Regierungsantritt geprägte Schaumünze.

Unserem Königshause gehört auch die Mehrzahl der erworbenen Medaillen an. Von den übrigen mögen ein ovaler goldener Gnadenpfennig des Kurfürsten Johann Georg I von Sachsen und ein Bronzemedaillon von David d'Angers auf Alexander von Humboldt namhaft gemacht sein. Auch sind mehrere Tauf- und Hochzeitsmedaillen erworben.

Geschenke verdanken wir der Stadt Quedlinburg (Medaille auf die Einweihung des Rathauses) und den Herren Andorfer in Wien, Dr. Friese in Berlin, Gutsbesitzer d'Heureuse in Niederlandin (17 Pfennige des dort gehobenen Fundes), Dr. Körber in Mainz, Professor Körte in Rostock, Bildhauer Magnusson in Berlin (4 nach seinen Modellen gefertigte Medaillen), Professor R. Mayer in Karlsruhe (Medaille auf den Hafen in Dortmund) und Dr. Regling (257 neuzeitliche Scheidemünzen).

MENADIER. DRESSEL

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Dem Entgegenkommen des Egypt Exploration Fund verdankt die Abteilung eine Anzahl wertvoller Gegenstände aus den Grabungen von Flinders Petrie in Abydos. Dazu kommt noch eine Reihe anderweitiger neuer Erwerbungen.

Im folgenden sind die bedeutenderen Stücke zusammengestellt.

Älteste Periode (um 3000 v. Chr.).

Von besonderem Interesse sind einige Bruchstücke von Gefäfsen mit Namen von Königen der ersten Dynastie, von derselben Art wie die, welche die Datierung der Königs-

gräber von Abydos ermöglicht haben. Ebendaher stammen zwei Grabsteine vornehmer Privatleute, die neben dem Könige bestattet waren; diese Steine, die ersten ihrer Art in unserer Sammlung, tragen nur kurze Aufschriften in ältester Hieroglyphenschrift, deren Lesung bisher noch nicht möglich ist. (Überwiesen vom Egypt Exploration Fund.)

Drei Siegelzylinder ältester Zeit aus Elfenbein und Stein.

Altes Reich (um 2500 v. Chr.).

Fragmente von Statuen des Königs Chafre (4. Dynastie), wahrscheinlich aus dem Tempel der zweiten Pyramide von Gise. Ob sie gleichzeitig sind oder späteren Wiederholungen angehören, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen.

Eine Schminkbüchse aus Alabaster mit goldenem Rande und goldenem Fufse.

Zwei Statuetten sitzender Männer.

Zwei Eckblöcke aus einem Grabe mit archaischen Inschriften.

Mittleres Reich (um 2000 v. Chr.).

Vier Fayencefigürchen, die ein Nilpferd, ein Kalb, einen Hund und eine Maus darstellen.

Neues Reich (1600—1100 v. Chr.).

Ein grofser Weinkrug mit hieratischer Inschrift, die Datum (37. Jahr Ramses' II), Herkunft des Weines und Namen des Winzers enthält.

Zwei bemalte Krüge, von denen der eine die hieratische Aufschrift »Weinbeeren« trägt.

Tafeln aus Nilschlamm mit eingeritzten Inschriften magischen Inhalts, bestimmt, dem Toten die Hitze abzuwehren.

Saïtische Zeit (seit 700 v. Chr.).

Eine kleine Inschrift in barbarischen Hieroglyphen, datiert aus dem ersten Jahre des Königs Amasis (569 v. Chr.), die eine Schenkungsurkunde enthält.

Modelle eines Säulenkapitells und eines Statuenfufses; auf dem letzteren sind die Proportionslinien angegeben.

Bronzefigur eines schreitenden Panthers oder eines ähnlichen Tieres.

Griechisch-römische Zeit.

Drei kleine silberne Fische.

Grundsteintafel eines Tempels aus der Zeit des Ptolemaeos Philopator.

Ein Goldring mit dem Namen des Augustus.

I. V.:
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurde eine über 23 cm lange und bis 6 cm dicke Alabastertafel mit neunspaltiger archaischer Inschrift des Priesterfürsten Entemena, Sohnes des Enannadu; die Tafel bildet das Ergänzungsstück einer früher erworbenen Bronzefigur, auf deren Kopf sie ursprünglich befestigt war.

Die Sammlung babylonischer Thontafeln wurde durch nahezu 250 altbabylonische Thontäfelchen zumeist administrativen und kaufmännischen Inhalts vergröfsert; unter ihnen befindet sich eine beträchtliche Anzahl sogenannter Doppeltafeln mit zahlreichen altbabylonischen Siegelabdrücken.

Die durch die Sendschirli-Expeditionen des Orient-Comités gewonnenen und nach Berlin verbrachten grofsen und kleineren Fundstücke sind nunmehr sämtlich in den Besitz der Königlichen Museen übergegangen und fast ausschliefslich der Vorderasiatischen Abteilung einverleibt worden.

DELITZSCH

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten: Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg. Von C. Drexler und C. List. Wien 1901.

Herr Königlich Deutscher Generalkonsul F. von Rekowski in Neapel: La villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore, scoperta presso Boscoreale. Relazione a S. E. il Ministro dell' Istruzione pubblica, con una memoria di Felice Barnabei. Roma 1901.

Vorstand des Vereins für das Museum schlesischer Altertümer: Schlesiens Münzen und Medaillen. Von F. Friedensburg und H. Seger. Breslau 1901.

Magistrat von Budapest: Budapest régiségei. Szerkeszti Dr. Kuzsinszky Bálint. VII. Budapest 1900.

Herr Professor Dr. F. von Luschan in Berlin: Die Karl Knorrsche Sammlung von Benin-Altertümern im Museum für Länder- und Völkerkunde in Stuttgart. Stuttgart 1901.

Herr Professor Giacomo Tropea in Messina: Numismatica di Lipara. Messina 1901.

Herr Professor Dr. Wilhelm Kroll in Greifswald: Guilelmus Kroll, Analecta graeca. Greifswald 1901.

Herr Professor Dr. Karl Kalbfleisch in Rostock: Papyri Argentoratenses graecae, editae a Carolo Kalbfleisch. Rostock 1901.

Herr Dr. Wilhelm Schubart in Berlin: Quaestiones de rebus militaribus, qualis fuerint in regno Lagidarum. Diss. inaug. Breslau 1900.

Herr Salo Cohn in Wien: Ko kon sen kwa kan. (Verzeichnis alter und neuer Münzen. o. J. In japanischer Sprache.) — Ki kin si tsun. (Beschreibung von Münzen und anderen Altertümern. 1859. In chinesischer Sprache.)

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

ASIATISCHE SAMMLUNGEN

Geschenke: Von Fräulein Wetzstein: Kostümfigur einer Frau aus Damaskus, mit reichem Zubehör. Von Herrn Geheimrat Winkel in Magdeburg: Photographien aus dem Nachlasse des Kaiserlich Russischen Generals von Erkert. Von Herrn Professor von Luschan: ein Beil der Tschuktschen und einiges Andere. Von Herrn Krüger: ein Gefäfs aus Persien.

Gekauft wurde: Die grofse japanische Sammlung Fischer, ethnographische Objekte aus Vorderindien und dem indischen Archipel. Nachträge aus der Sammlung Ostrowskich.

OSTAFRIKA

Herr Oberleutnant von der Marwitz schenkte einen grofsen Webstuhl aus Ussafa und eine Reihe ausgesucht wertvoller Stücke von den Wahehe, Dschagga, Wakimbu und Wabena. Aufserdem gestattete er die photographische Aufnahme eines in seinem Besitze befindlichen, ganz ungewöhnlich reich und sorgfältig geschnitzten Stuhles, der dem letzten Fürsten der Wahehe, Quawa, gehört hatte. Herr Oberleutnant Gideon von Grawert schenkte einen in der Ulanga-Ebene gefundenen alten Stab mit einer in Bronze gegossenen Figur. Dieses Stück ist um so wertvoller, als es dem Stile nach in der Umgebung seines Fundortes hergestellt sein dürfte, während sonst aus Ostafrika gegossene Figuren einheimischer Herkunft bisher noch nicht bekannt oder jedenfalls überaus selten sind. Herr Leutnant Küster schenkte eine vollständige alte Thür mit Thürstock der Sswahîli, die durch reiche Schnitzarbeit ausgezeichnet sind. Herr Johannes Rindermann schenkte einen geflochtenen Gefäfsdeckel aus Ussiba, einen Speer aus Unyamwesi und eine Keule aus Uhha.

Durch Ankauf wurde eine grofse Sammlung aus dem Nachlasse des verstorbenen Herrn Oberleutnant von Wulffen erworben, gegen 300 Nummern, meist aus den Landschaften im Südosten des Victoria-Sees.

WESTAFRIKA

Herr R. Visser, dem das Königliche Museum schon seit vielen Jahren regelmäfsige Zuwendungen und kostbare Serien aus dem Gebiete des unteren Kongo verdankt, schenkte eine grofse Sammlung von gegen 200 Nummern, meist von alten Schnitzwerken und Zaubergerätschaften, die bisher in Düsseldorf ausgestellt gewesen war. Der Kaiserliche Stationsleiter von Kete Kratschi, Herr Mischlich, schenkte eine ethnographische Sammlung aus seinem Bezirke, darunter *tumpani* (!) genannte Trommeln, die den Signaltrommeln von Kamerun ähnlich sind, aber nur zur Begleitung von Spiel und Tanz, nicht zum Signalisieren verwendet werden. Herr Oberleutnant von Bülow schenkte eine Sammlung ethnographischer Gegenstände von den Bane

und von den Bule. Herr Kurt Krause schenkte einen grofsen bearbeiteten Stein zum Aufklopfen von Palmnüssen aus Abeokuta. Herr Leutnant Mellin schenkte eine sehr erwünschte Sammlung aus Tamberma, Yendi und Bassari.

Durch Ankauf wurde ein Schild vom Aruwimi erworben, aufserdem war es möglich, auch unsere Benin-Altertümer noch durch drei Ankäufe um im ganzen 25 Stücke zu vermehren.

OCEANIEN

Herr Parkinson schenkte ein Boot von der Matty-Insel.

Durch Ankauf wurden erworben: Eine Sammlung von 1143 Stücken aus Deutsch-Neu-Guinea, eine Sammlung von 106 Stücken aus dem Bismarck-Archipel, drei kleinere Sammlungen, darunter eine mit vier alten Stücken aus Tonga.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Das Kaiserliche Stations-Kommando in Moschi schenkte Schädel von Dschagga und Massai. Der Kaiserliche Stationsleiter von Kete Kratschi, Herr Mischlich, schenkte acht Schädel aus Togo. Herr Dr. Hans Gruner schenkte fünf Schädel von Aschanti und ein Skelett eines hingerichteten Raubmörders aus Togo.

NORDAMERIKA

Ankauf. Eine kleine Sammlung aus Angmagsalik, Ostgrönland. Eine sehr bedeutende ethnologische und namentlich archäologische, von dem Indianeragenten Thomas V. Keam angelegte Sammlung aus Oraibi und dem umliegenden Ausgrabungsgebiet alter Mokiruinen in Arizona.

MITTELAMERIKA

Ankauf. Ein Nachtrag zu der früher erworbenen Sammlung von Altertümern aus der Niederung des Rio Ulua, Honduras; darunter eine schön ornamentierte Marmorschale. Etwa 120 Stück meist figürlicher Thonsachen, Pfeilspitzen, Lippenpflöcke u. s. w. aus Mexiko.

SÜDAMERIKA

Geschenk. Herr Maler Karl Oenike in Steglitz: eine geschnitzte Tabakpfeife mit Paradiesmotiv der Payaguá-Indianer.

Ankauf. Eine kleine ethnologische Sammlung aus Niederländisch Guayana, von karaibischen Indianern und Buschnegern.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr von Bredow auf Bredow: spätslawische Thongefäfsscherben von Bredow, Kr. Osthavelland. Herr von Hake-Machnow: Funde von einer vorgeschichtlichen Ansiedelungsstelle bei Klein-Machnow, Kr. Teltow. Herr Pfarrer Hildebrandt in Leuthen: Urnen und Mahlsteine von dem Gräberfelde bei Leuthen, Kr. Kottbus. Herr Professor Dr. Robel in Berlin: kleinere Fundstücke von Joachimsthal, Kr. Angermünde. Herr Assessor Deichmann in Berlin: slawische Funde von der Schwedenschanze bei Riewend, Kr. Westhavelland.

Ankäufe. Beigaben aus zwei Skelettgräbern der römischen Kaiserzeit von Wachow und Lünow, Kr. Westhavelland. Drei eiserne Lanzenspitzen von Deetz, Kr. Zauch-Belzig.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Funde aus vorgeschichtlichen Ansiedelungsstellen von Klein-Machnow und Kohlhasenbrück, Kr. Teltow.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. Bronzen und andere Beigaben aus dem Gräberfelde von Anduln, Kr. Memel. Eine eiserne Lanzenspitze, Thongefäfse u. a. von Gerwischkehmen, Kr. Gumbinnen.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Dr. Hart auf Insel Gristow: Bronzefibel und Skelettreste aus einem Grabe der römischen Kaiserzeit von Bünnewitz, Kr. Kammin. Herr Tierarzt Jackschath in Pollnow: Bruchstücke eines ornamentierten Mützendeckels von Breitenberg, Kr. Schlawe. Herr Rektor Seidel in Berlin: Feuersteingeräte von verschiedenen Fundstellen auf Rügen. Herr Navigationslehrer Budach in Altona: Feuersteingeräte von Sassnitz auf Rügen.

Ankäufe. Drei Steingeräte von Wilhelmsburg, Kr. Ückermünde. Feuersteinpfeilspitzen, Schaber und Thonscherben von Mauseort, Kr. Ückermünde.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Kaufmann J. Bornstein in Berlin: Thongefäfs von Militsch, Kr. Militsch.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Amtsrat von Zimmermann auf Salzmünde: ein neolithisches Thongefäfs von seltener Form von Salzmünde, Mansfelder Seekreis. Herr Landesgeologe Dr. Zimmermann in Berlin: Thonklumpen von einer neolithischen Fundstelle bei Nägelstedt, Kr. Langensalza. Herr Wolf in Letzlingen: Bruchstück eines Thongefäfses von Letzlingen, Kr. Gardelegen. Herr und Frau Förster Klahr in Sachsenburg: ein Steinbeil mit Absatz von Sachsenburg, Kr. Eckartsberga. Herr stud. geol. et cult. techn. Karl Lüdemann aus Salzwedel: Beigaben aus zwei Brandgräberfeldern von Kricheldorf, Kr. Salzwedel.

Ankäufe. Feuersteindolch von Letzlingen, Kr. Gardelegen. Kollektion von Steingeräthen aus der Gegend von Stöfsen, Kr. Weifsenfels.

Ausgrabungen und Untersuchungen im Auftrage der General-Verwaltung. Kleinere Funde von Ober-Esperstedt, Mansfelder Seekreis, und aus Ansiedelungsstellen von Naumburg, Kr. Naumburg, und Sachsenburg, Kr. Eckartsberga.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Geschenk. Herr Stadtbaurat a. D. Thyriot in Hanau: Photographie einer Reiterfigur von Butterstadt bei Hanau.

RHEINPROVINZ

Überweisung der Königlichen Eisenbahndirektion St. Johann-Saarbrücken: Bronzelanzenspitze aus der Saar bei Hanweiler, Kr. Saarbrücken.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankauf. Thongefäfse und Beigaben von der Insel Föhr.

THÜRINGEN

Geschenke. Freifrau von Rüxleben auf Rottleben: einen Zonenbecher, ein kleineres Gefäfs und eine Schutzplatte von Rottleben, Schwarzburg-Rudolstadt. Herr Sandgrubenbesitzer Hilgenhof in Taubach: einige neolithische Thonscherben von Taubach, Sachsen-Weimar. Herr Landesgeologe Dr. Zimmermann in Berlin: Slawische (?) Thonscherben von Göttengrün, Reufs j. L.

Ankäufe. Zwei Kollektionen Steingeräte und Wirtel und ein Thongefäfs von verschiedenen Fundstellen.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Neolithische Funde von Westhausen, Sachsen-Koburg-Gotha, und von der Ochsenburg bei Steinthaleben, Schwarzburg-Rudolstadt.

BAYERN

Ankäufe. Eine Sammlung von Funden aus Hügelgräbern aus den Bezirksämtern Vilshofen und Pfarrkirchen, Niederbayern. Funde aus alt-bajuwarischen Reihengräbern von Inzing, B. A. Griesbach, Niederbayern.

SCHWEIZ

Ankäufe. Mehrere Kollektionen von Bronzen und anderen Beigaben aus den Gräberfeldern von Castanetta, Kanton Graubünden, Castione und Molinazzo-Arbedo im Kanton Tessin. Grofse Sammlung eiserner Waffen, Schmucksachen und Werkzeuge aus der Station La Tène, Kanton Neuenburg.

SIEBENBÜRGEN

Geschenk. Herr Staatsschullehrer A. Orosz in Apahida: eine Kollektion interessanter Gefäfsscherben von Szamos Ujvár, Komitat Doboka.

TÜRKEI

Geschenk. Herr Dr. Träger in Zehlendorf: Fundstücke aus makedonischen Grabhügeln.

RUSSLAND

Ankauf. Fundstücke aus Skelettgräbern von Essentuky, Kaukasus.

I. V.:
GÖTZE



K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Thürklopfer, Bronze vergoldet. Das Befestigungsstück in Gestalt einer Kinderbüste; in dem Bügel eine männliche und eine weibliche nackte Figur. Deutsche Arbeit aus der ersten Zeit deutscher Renaissance, wahrscheinlich aus PETER VISCHERS Werkstatt in Nürnberg.

Zwei Messkännchen, Silber vergoldet. Deutschland, XV Jahrhundert.

Kassette, Eisen geätzt. Süddeutschland, XVI Jahrhundert.

Truhe, Holz geschnitzt und vergoldet, mit reichem Blattwerk. In der Art des ANDREA FORMIGINE in Bologna um 1520.

Schrank, vierthürig. Italien, XVI Jahrhundert.

Wappenschild, Holz geschnitzt. Totenschild aus einer Kirche. Deutschland um 1500.

Pilasterstreifen und Friese, zum Teil Holz gemalt, zum Teil von der Wand abgelöst. Norditalien, XV—XVI Jahrhundert.

Marmorbüste eines Grafen Montecuculi, bezeichnet FAB. E. MEDICO SCULPSIT. Italien um 1700.

Zwei Armbrüste, in Nufsholz geschnitzt. Italien Anfang XVI Jahrhundert.

Verschiedene Porzellanfiguren von Meifsen, Ludwigsburg, Berlin, Chelsea, XVIII Jahrhundert.

Schmuckstück, Gürtelschliefse in Gold und Email. Arbeit von Lalique, Paris 1901.

Bronzegitter. Teil des dekorativen Aufbaus des Schmuckschrankes auf der Weltausstellung in Paris von Lalique. Paris 1900.

Geschenke

Hamdi Bey, Excellenz, Konstantinopel. Seidenstoff. Brussa.

Herr Moritz Lewy. Zwei Schmelzmedaillen. Gotha, XVII Jahrhundert.

Frau Errera, Brüssel. Theekännchen und Milchtöpfchen, Thon, schwarz glasiert. Namur, XVIII Jahrhundert.

Frau von Wallenberg. Spitze. Niederländisch. XVIII. Jahrhundert.

Leihgabe

Frau Geheimrat Wehrenpfennig. Schirm, Lack geschnitten. China.

Arbeiten neuerer Industrie

Königliches Ober-Hofmarschall-Amt: Äbtissinnen-Stab, von Sr. Majestät dem Kaiser für das Kloster Heiligengrabe bestimmt. Nach Entwurf von Professor SEDER in Strafsburg i. E. von R. Rudolf in Strassburg i. E. ausgeführt.

Königliche Regierung zu Köslin. Reliefplatten, Bronze, für das Denkmal Friedrich Wilhelms I in Köslin bestimmt, als Ersatz für die ursprünglichen Bleiplatten des XVIII Jahrhunderts. Ausgeführt von O. KOHLOFF.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung wurden vermehrt um 215 Werke und 775 Einzelblätter, darunter 76 Werke, die für das Kunstgewerbe-Museum durch besonders bewilligte Mittel auf der Pariser Weltausstellung 1900 angekauft wurden.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Professor Sufsmann-Hellborn in Berlin: Sänger, Vorstellung einiger modernen Gebäude. Nürnberg o. J. — Duperac, I vestigi dell' antichità di Roma. Roma o. J. — Giardini, Promptuarium artis Argentariae. Roma 1750. — Palladio, The Architecture of Palladio. London 1721. — Sturm, Der ... verneuerte Goldmann. Augsburg 1721. — Robert, Variae ... florum species. Romae 1665. — De la Fleur, Giardino di Fiori. Roma o. J. — Cousin, L'art de dessiner. Paris 1821. — Manni, Azioni gloriose. Firenze 1745. — Schrödter, Arabesken-Fries. — Der bürgerliche Baumeister. T. I, Bd. 2. — Zecchi, Monumenti sepolcrali di Bologna. Bologna 1825. — Gütle, Kunst in Kupfer zu stechen. Nürnberg und Altdorf 1795. — Flaxman, Umrisse zu Dantes Göttlicher Komödie. — Raffael, Peintures de la Sala Borgia au Vatican recueillies par les freres Piranesi et dessinées par THOMAS PIROLI. Rome, Paris o. J. — Leconte, Mélanges d'ornemens. Paris o. J. — Minton, Hollins, & Co., Manufacturers of Encaustic Mosaic Pavements. — Schnorr, Bilderbibel. — Winckelmann, Denkmale der Kunst des Altertums zu Joh. Winckelmanns sämtlichen Werken. Donau-

öschingen 1835. — Bötticher, Architektonische Formenschule. Potsdam 1847. — Afbeelding der Marmor-Soorten. Amsterdam 1776.

Herr Direktor Professor Ernst Ewald in Berlin: Aurelio Gotti, Storia del Palazzo Vecchio in Firenze. 1899.

Herr Bibliothekar Dr. Johannes Luther in Berlin: Johannes Luther, Der Buchdruck und Buchschmuck der alten Meister. Berlin 1900—1901.

Herr Franz Freiherr von Lipperheide in Berlin: Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern. Berlin 1885—1888.

Die Direktion des Märkischen Provinzial-Museums in Berlin: Das Märkische Provinzial-Museum der Stadt Berlin von 1874—1899. Festschrift zum 25jährigen Bestehen. Berlin 1901.

Herr W. Baensch-Drugulin in Leipzig: Der Koran. Leipzig 1900.

Herr Alexis A. Graf Bobrinsky in Moskau: Alexis A. Graf Bobrinsky, Ornamente der Berg-Todschiks des Darwas. (Russisch.) Moskau 1900.

Herr Architekt Sydney Vacher in London: Illustrations of the »Victorian« wallpapers, embossed leather-papers, manufactured by Jeffrey & Co. London 1895.

Herren Breslauer & Meyer in Berlin: Börries Freiherr von Münchhausen, Balladen. Mit Buchschmuck von ROBERT ENGELS. Berlin 1901.

Die Königliche Zentralstelle für Gewerbe und Handel in Stuttgart: Katalog der Bibliothek der Königlichen Zentralstelle für Gewerbe und Handel in Stuttgart. Stuttgart 1901.

Herr Eugen Marquardt (Firma: Emil Goldschmidt) in Berlin: Louis Morin, Revue des quat' saisons. Nr. 2, 3. Paris 1900. — Abel Hermant, Les confidences d'une Aieule (1788—1868). Paris 1900. — Fournier-Sarlovèze, Amateurs au XVI[e] siècle: Sofonisba Anguissola et ses sœurs. Paris 1899. — L. de Fourcaud, J. B. Siméon Chardin. Paris 1900. — Jossot, Pochetées. Paris 1896. — Jossot, Mince de trognes. Nouv. éd. Paris 1896.

Fräulein Anna Chales de Beaulieu: Eine gröfsere Sammlung amerikanischer Schaufensterplakate von Penfield, Gould u. a.

Aus Anlass der Sonderausstellung dekorativer Kunstblätter neuerer Meister schenkten folgende Künstler Arbeiten von ihrer Hand: Professor Julius Ehrentraut (Berlin), Fritz Erler (München), Fidus (Berlin), Professor Peter Halm (München), Professor Ad. M. Hildebrandt (Berlin), Hermann Hirzel (Berlin), Otto Hupp (Schleifsheim), Melchior Lechter (Berlin), Georg Tippel (Berlin).

Eine gröfsere Anzahl älterer Kunstblätter verdanken wir der bewährten Güte des Herrn Bibliothekar Wilhelm Grohmann (Berlin).

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten: Die Herren Hermann Brücker (Friedenau), Dr. Adolf Brüning (Berlin), Richard Grimm (Leipzig), Otto von Holten (Berlin), R. de Kay (New-York), Professor Dr. Max Lehrs (Dresden), Geheimer Regierungsrat Dr. Julius Lessing (Berlin), Franz Freiherr von Lipperheide (Berlin), Eugen Marquardt (Berlin), Professor Dr. Alfred Gotthold Meyer (Berlin), August Scherl (Berlin), Gebrüder Stollwerck (Köln), B. G. Teubner (Leipzig), Sydney Vacher (London), W. Waldecker-Im Hof (Berlin), Richard Winkel (Berlin), Wübben & Co. (Berlin), Frau Wanda von Dallwitz (Berlin), Fräulein Golliner (Berlin), Ungarisches Landes-Kunstgewerbe-Museum in Budapest, Leipziger Finkenschaft, Verwaltung des Bonifaciusbrunnens in Bad Salzschlirf, Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 36 Werke und 35 Einzelblätter vermehrt.

Geschenkt wurden:

Verlagsbuchhandlung Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig: Georg Herrmann, Die deutsche Karikatur im XIX Jahrhundert. Bielefeld und Leipzig 1901.

Herr Dr. Stratz im Haag: C. H. Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers. 10. Auflage. Stuttgart 1901.

Herr Dr. de Gruyter in Berlin: Ludwig Tieck, Novellenschatz. Jahrgang I—IV. Berlin 1831—1835.

Derselbe: Taschenbuch der Sagen und Legenden, herausgegeben von Amalie von Helvig und Frau Baron de la Motte-Fouqué. Berlin 1812.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1900/1901

Das Sommerquartal wurde am 11. April 1901 begonnen und am 29. Juni 1901 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Hos-pitanten		
Schüler . . .	100	1	124	225
Schülerinnen	62	2	78	142
Zusammen	162	3	202	367

von denen insgesamt 836 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. ZEUGHAUS

1. Oktober 1900 — 30. Juni 1901

Überweisungen

Sr. Majestät der Kaiser

2 französische Fahnen des 4. Bat. Volontaires des Vosges und des Regiments Nassau. Erobert am 30. März 1793 bei Rheindürkheim vom Dragoner-Regiment Anspach-Bayreuth, jetzigem Kürassier-Regiment Königin (Pommersches) Nr. 2.

46 Uniformfiguren zu Fufs und zu Pferde der brandenburgisch-preufsischen Truppen 1680—1900. Von der Weltausstellung in Paris.

Feldmarschallstab des verewigten General-Feldmarschalls Grafen von Blumenthal.

Königliches Kriegsministerium

6 preufsische Kürasse für Garde- und Linien-Kürassiere. XIX Jahrhundert.

Herr Müller, Tischlermeister in Berlin: Brandbombe und Sprengstück einer Handgranate. XVIII Jahrhundert. Gefunden in Berlin, Markusstrafse 5 beim Bau der Rohrpost.

Herr Ohse, Rittmeister a. D. in Berlin: Englischer Kavalleriedegen. XIX Jahrhundert.

Herr Graf von Blumenthal, Generalleutnant und Kommandeur der 19. Division in Hannover: Andenken an den Feldmarschall Grafen von Blumenthal, bestehend aus Degen, Helm und Uniformrock.

Erwerbungen

Gruppe königlich schwedischer Armeewaffen und Uniformen 1658—1879. Durch Austausch mit dem Königlich Schwedischen Armee-Museum erworben.

Radschlossgewehr von Mart. Gumme, Kulmbach. 1649.

Wendergewehr von Joh. Andreas Kuchenreuter. Regensburg, XVIII Jahrhundert.

Pistol mit Schnapphahnschloss. Orient, XVII Jahrhundert.

8 preufsische u. s. w. Uniformen. XVIII und XIX Jahrhundert.

2 französische Säbel für Chasseure und Husaren. 1 Kaiserreich-Spundbajonett. XVII Jahrhundert. Gefunden bei Leipzig.

Bronzerohr, Hinterlader mit dem portugiesischen Wappen und Emblemen König Emanuels des Grofsen. 1495—1521. Aus Ostafrika.

Steigbügel mit Kupfertauschierung. VIII bis X Jahrhundert. Gefunden in der Mark.

Spiefseisen. XII—XIII Jahrhundert.

2 Offizierdegen der Kurbrandenburgischen Reiterei. Um 1650.

2 Offizierdegen der Kurbrandenburgischen Infanterie. Um 1650.

Offiziersbajonett und Scheide mit reicher Silberverzierung. Um 1710.

Patronentaschenblech vom preufsischen Regiment Markgraf Karl (Nr. 19 der Stammliste). 1731—1762.

Radschlosskarabiner. Um 1650.

VON UBISCH

BRESLAU
SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Eine vorübergehende Pause in der Herstellung des Bilderwerkes schlesischer Kunstdenkmäler im Laufe des letzten Etatsjahres konnte zur Erwerbung zweier Ölgemälde ausgenützt werden. Es wurden gekauft:

H. VON VOLKMANN. »Abendsonne.«

L. VON HOFMANN. »Allegorie.«

Von Zuwendungen sind zu erwähnen:

K. MÜLLER-KURZWELLY. »Winter im Walde.« Ölbild. Geschenk des Herrn Stadtältesten Dr. von Korn.

K. KAYSER-EICHBERG. »Letzter Sonnenstrahl.« Ölbild. Geschenk des Herrn Dr. F. Promnitz.

Vom Schlesischen Kunstverein ward das Ölgemälde von MÜLLER-BRESLAU »Am Bache« zur dauernden Ausstellung überwiesen.

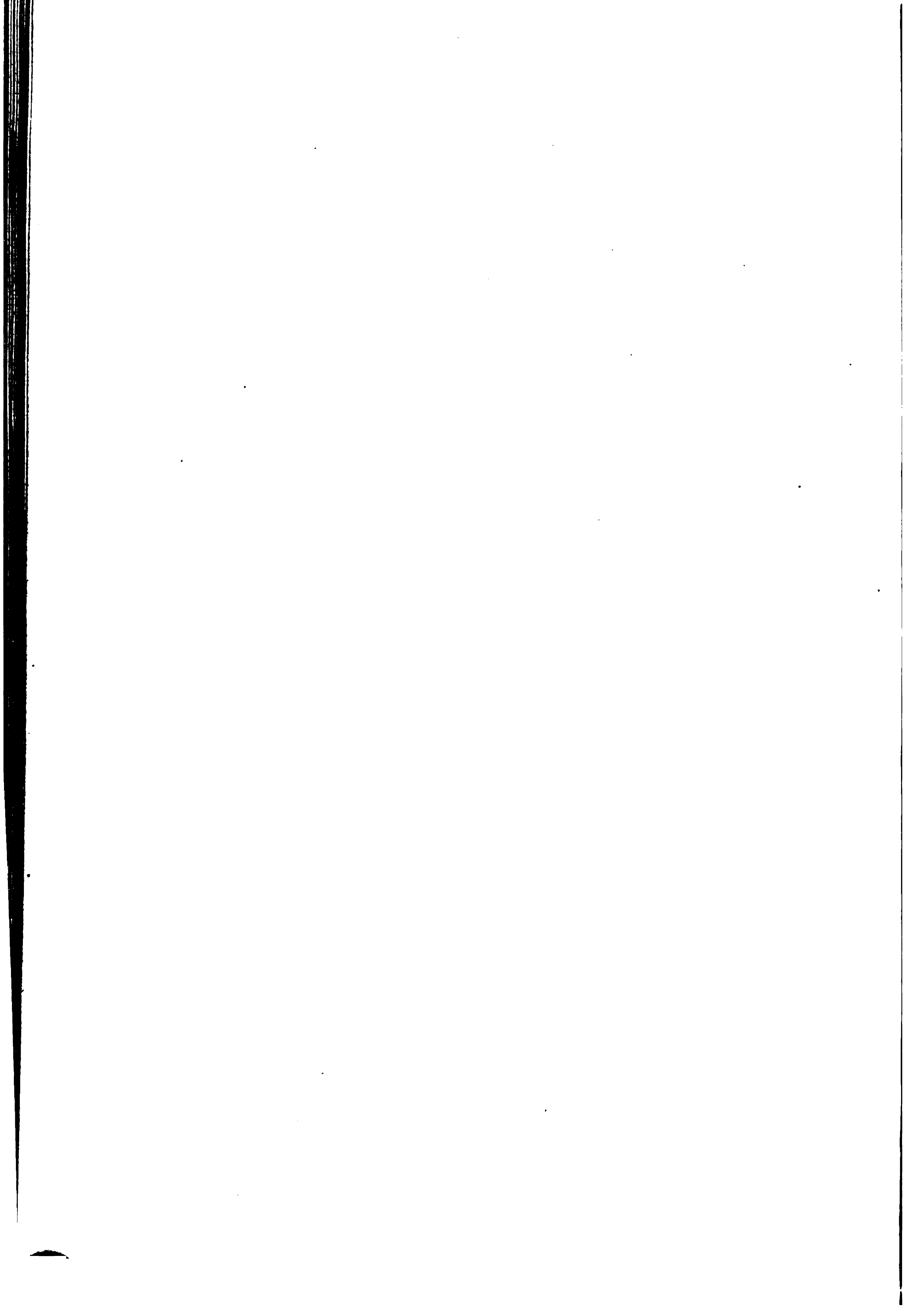
Der Plakettsammlung konnten mehrere Stücke moderner deutscher und französischer Meister zugeführt werden.

An Kupferstichen, Radierungen und Lithographien moderner Meister wurden 146 Blatt erworben.

Der kunstwissenschaftliche Apparat wurde vermehrt durch 314 Bände und 183 Photographien.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



Durch das Hinscheiden Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich haben, wie die gesamte Kunstverwaltung, so die Königlichen Museen und alle mit ihnen zusammenhängenden Institute eine hohe, einsichtsvolle und durch viele Jahrzehnte bewährte Gönnerin verloren, und mit dem Allerhöchsten Kaiserlichen Haus, mit dem ganzen preufsischen und deutschen Volk betrauern auch die Beamten unserer Museen die durch Kunstsinn und Thatkraft gleich ausgezeichnete Förderin aller Bestrebungen, die auf Hebung des Verständnisses für Kunst, auf Bildung des Geschmacks, auf Belebung und Läuterung des künstlerischen und kunstgewerblichen Schaffens abzielen. An der Seite Ihres unvergesslichen Kaiserlichen Gemahls, den der Kaiserliche Vater als Kronprinzen an die Spitze der Königlichen Museen berufen und zu ihrem Protektor ernannt hatte, ist Sie allen Phasen ihrer Entwickelung seit einem Menschenalter mit der erleuchteten Teilnahme, mit der in Rat und That gleich bewährten einsichtsvollen Energie gefolgt, die jeder bewundern lernte, der Ihr je im Leben hat nähertreten dürfen. Vor allem gingen Ihre Bemühungen dahin, in unseren Kunstsammlungen die Kunst zur Herrschaft zu bringen und dem Kunstwerke durch eine seinem Charakter entsprechende, seine Wirkung sichernde Aufstellung und Umgebung zu seinem Rechte zu verhelfen. Ihr schwebte vor, wenigstens für die wertvollsten Stücke des öffentlichen

Kunstbesitzes eine Aufstellung zu erreichen, die derjenigen nahe käme, die sie unter günstigen Umständen in den Zeiten ihrer Entstehung, unter den Menschen, für die sie geschaffen waren, gefunden haben. Solche Gedanken waren es, die in einer zur silbernen Hochzeit des Kronprinzlichen Paares im Jahre 1883 veranstalteten Ausstellung älterer Kunstwerke im Rahmen gleichzeitiger Zimmereinrichtungen eine erstmalige Verkörperung und in der Einleitung des damals erschienenen Katalogs mit den eigenen Worten der Hohen Frau ihren Ausdruck fanden. Wenn das im Bau begriffene Kaiser Friedrich-Museum, wie wir hoffen dürfen, dem damals vorgezeichneten Ziele nahe kommt, so soll unvergessen bleiben, dass die ersten Anregungen dazu Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich zu verdanken sind, die den Entwürfen des Baues wie seiner Ausführung immerfort das eingehendste und förderndste Interesse gewidmet hat.

In nahem Zusammenhang mit den vorstehend angedeuteten Anschauungen steht die rege und unablässige Teilnahme, die die Hohe Frau den Bestrebungen zuwendete, die auf Wiederbelebung dessen, was wir uns Kunstgewerbe zu nennen gewöhnt haben, auf Erneuerung der engsten Verbindung von Kunst und Handwerk, auf eine künstlerische Gestaltung des Hauses von aufsen und innen und alles dessen, was uns umgiebt, abzielen. Angeregt und bestimmt durch das Beispiel Ihres Erlauchten Vaters, der in England an die Spitze derjenigen getreten war, die die Lehren der ersten Londoner Weltausstellung in die Praxis des Lebens überzuführen entschlossen waren, hat die Hohe Frau, seitdem Sie unter uns lebte, nicht nur sehr rasch erkannt, was auf diesem Gebiete in Preufsen not that, sondern auch mit der Ihr eigenen Thatkraft nicht eher geruht, als bis Hand angelegt ward, um durch eine Sammlung vorbildlicher Werke älterer, künstlerisch glücklicherer Epochen und durch einen zweckmäfsig organisierten Unterricht die Produktion anzuregen und zu läutern, den Geschmack zu bilden und die Freude an dem künstlerisch Schönen in jeder, auch der unscheinbarsten Gestalt zu beleben. So ist das Königliche Kunstgewerbe-Museum, das seine erste Enstehung der Anregung Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich verdankt und auf allen Stufen seiner Entwickelung sich Ihrer huldvollen Förderung zu erfreuen gehabt hat, ein bleibendes

Denkmal Ihrer hohen Einsicht, Ihrer begeisterten Fürsorge für Kunst und Kunstgewerbe geworden. Noch an den jüngsten Mafsnahmen, die bestimmt sind, durch eine umfassende bauliche Erweiterung die freiere Entwickelung dieser seiner Sammlungen wie seiner Unterrichtsanstalt zu sichern, hat Sie einen Anteil genommen, der unvergessen bleiben wird.

Mit tiefer Wehmut haben wir die Hohe Frau Ihrem Erlauchten Gemahl in ein frühes Grab folgen sehen. Dankbar werden wir für alle Zeit Ihres huldvollen Wirkens für die Aufgaben gedenken, die den Königlichen Museen gestellt sind, und getrösten uns der Überzeugung, dass der Erbe des preufsischen Thrones auch der Erbe der begeisterten Liebe Seiner Erlauchten Eltern für Kunst und Wissenschaft ist: Er wird, was Sie erstreben, zum Ziele führen.



Konrad Meit
Bemalte Thonbüste eines lachenden Kindes
Im Buckingham Palace zu London

DIE BEMALTE THONBÜSTE EINES LACHENDEN KINDES IM BUCKINGHAM PALACE UND MEISTER KONRAD MEIT

VON WILHELM BODE

Von der Begeisterung für die Kunst und dem Bedürfnis, sich in ihr und für sie zu bethätigen, Eigenschaften, durch die das Leben unserer Kaiserin Friedrich auch in trüben Zeiten einen warmen sonnigen Schein erhielt, hat die hohe Frau noch auf dem qualvollen langen Krankenlager in einem der letzten Briefe an ihren königlichen Bruder einen lebendigen, rührenden Beweis gegeben. König Eduard möge, so etwa lautet dieser Brief, ein achtsames Auge auf eine bemalte Kinderbüste im Buckingham Palace haben, die dort unbeachtet an einer abgelegenen Stelle in einem der Gänge aufgestellt sei; schon in ihren Kinderjahren habe diese Büste ihre Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und seither habe sie bei jedem Aufenthalt in dem Palast sich daran erfreut; es sei ein hervorragendes Stück, wert, dass es einen guten Platz erhalte und bekannt werde.

König Eduard hat es sich angelegen sein lassen, diesen letzten Wunsch seiner Schwester pietätvoll gleich zur Ausführung zu bringen. Nachdem Sir Charles Robinson durch Lionel Cust in der Stellung als Direktor der Sammlungen des Königlichen Hauses ersetzt worden war, erhielt dieser den Auftrag, für eine sichere und würdige Aufstellung der Büste Sorge zu tragen, die inzwischen in Windsor Castle ihren Platz gefunden hat. In dem Wunsche, dem Kunstwerke gleich bei der Aufstellung den Namen seines Künstlers zu geben, hat Mr. Cust sich auch an mich gewandt und hat mir gestattet, an dieser Stelle bei der Begründung der Bestimmung, die ich ihm gegeben habe, eine erste Nachbildung der Büste zu bringen; eine gröfsere farbige Wiedergabe hoffen wir einem der nächsten Hefte des Jahrbuches beigeben zu können. Die Veröffentlichung dieses schönen Fundes, der lebendiges Zeugnis ablegt für das feine Kunstverständnis der hohen Frau, möge zugleich ein schwaches Zeichen der Dankbarkeit sein, welche die Königlichen Museen der Gemahlin ihres unvergesslichen Protektors für ihre werkthätige Förderung aller künstlerischen Bestrebungen schulden. Vor allem hat das Kaiser Friedrich-Museum ihr für die Beihilfe an der Aufstellung des Planes zu diesem Bau und an seiner Durchführung zu danken, dem letzten grofsen Monument, welches das kaiserliche Paar als Zeichen seiner Verehrung der alten Kunst hinterlassen hat.

Die Büste im Buckingham Palace ist in Thon gearbeitet und durchweg bemalt; die Netzhaube über dem Haar, sowie das breite Band über der Brust sind vergoldet. Die Zeit hat dem Gold und den Farben einen sehr feinen gedeckten Ton gegeben. Die Büste ist beinahe lebensgrofs und stellt anscheinend ein Kind im Alter von zehn bis zwölf Jahren dar, dessen fleischige breite Formen beim Lachen noch derber erscheinen. Ich sage, »anscheinend ein Kind«, weil ich mir nicht klar darüber bin, ob hier wirklich ein Kind oder ein in seiner Entwickelung zurückgebliebenes Wesen, ein Zwerg, wiedergegeben ist. Dass es sich nicht um ein eigentliches Portrait handelt, vor allem nicht um das Portrait eines Kindes von vornehmer Herkunft, beweisen die derben Stoffe des Kostüms, wie die breiten gewöhnlichen Formen und das bäuerische Lachen; der Künstler wollte also ein sittenbildliches Motiv in seiner Büste zur Anschauung bringen. Aber es scheint mir auch, als ob diese Formen für ein Kind zu entwickelt wären, als ob sie eine gewisse Notreife verrieten, die sich häufig, wie hier, mit fleischiger Fülle verbindet; auch erscheint das Lachen, der Ausdruck der kleinen geschlitzten Augen weniger kindlich als kindisch. Eine noch ziemlich junge Zwergin wäre also, nach meiner Auffassung, die Dargestellte. Dass eine solche zur künstlerischen Wiedergabe gewählt wurde, widerspricht keineswegs den Anschauungen der Zeit, aus der diese Büste stammt; schon aus dem XV Jahrhundert haben wir Darstellungen von Zwergen, und im XVI und XVII Jahrhundert war es eine Liebhaberei derjenigen Höfe, die ihre Launen und ihren Humor an Zwergen auszulassen liebten, diese ihre Lieblinge auch bildlich oder plastisch dargestellt zu sehen.

Die aufserordentliche Lebenswahrheit, wie die Freiheit und Meisterschaft in der ungeschminkten Wiedergabe der Natur lassen bei der Frage nach dem Künstler dieses kleinen Meisterwerkes auf den ersten Blick vielleicht auf Donatello und seinen Kreis raten; doch wie das Kostüm, so lässt auch das Fehlen einer einfachen und grofsen, an der Antike geschulten Wiedergabe der Formen keinen Zweifel daran, dass nur ein Deutscher oder Niederländer der Künstler sein kann. Der derbe Humor und die Behandlung weisen auf den Nordwesten von Deutschland, auf die Niederlande, wofür auch der Schnitt des Kleides spricht, nach dem sich die Entstehung der Büste mit Sicherheit in das zweite oder dritte Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts setzen lässt. Eine genreartige Auffassung ist hier für die Plastik schon in gotischer Zeit charakte-

ristisch; die berühmten Bronzestatuetten von Narren aus der Residenz der Herzogin Jacobäa, jetzt im Ryksmuseum zu Amsterdam, sind das sprechendste Zeugnis, dass schon die Zeit der Brüder van Eyck reine Genrefiguren hervorbrachte.



Konrad Meit
Alabasterstatuette der Judith
Im Bayerischen Nationalmuseum zu München

Wenn wir so Ort und Zeit der Entstehung der Büste unschwer mit annähernder Sicherheit festgestellt haben, so ist die Bestimmung des Künstlers um so schwieriger, da uns in den Niederlanden nur einige wenige plastische Werke erhalten sind, für die ihre Urheber beglaubigt sind; diese Arbeiten sind aber meist grofse Altäre mit dekorativ behandelten kleinen Holzschnitzereien, die einen Schluss auf eine grofse Büste nur in beschränkter Weise erlauben. Auch lassen diese Bildwerke in den Niederlanden vom Ende des XV und aus den ersten Jahrzehnten des XVI Jahrhunderts die Breite der Auffassung und Wiedergabe vermissen, die der Büste im Buckingham Palace in hohem Mafse eigen ist; sie haben vielmehr regelmäfsig etwas Kleinliches, Spiefsbürgerliches, so dass es dadurch so gut wie ausgeschlossen scheint, dass einer dieser niederländischen Bildner der Meister unserer Büste sein könne. Der gefeiertste Bildhauer dieser Zeit in den Niederlanden war aber kein Niederländer, sondern ein Deutscher,[1]) Konrad Meit

[1]) In den Urkunden wird Konrad Meit mehrfach als »l'Allemand« bezeichnet. Als »Conrat Meit von Worms« bezeichnet er sich selbst in jener Aufschrift auf dem Sockel der Judithstatuette. Für diese Herkunft lässt sich auch der freundschaftliche Verkehr zwischen ihm und Dürer während dessen Anwesenheit in den Niederlanden anführen, vielleicht auch eine Notiz von Scheurl (vergl. die folgende Anmerkung). Der Angabe, dass er Schweizer von Geburt gewesen sei, die wir bei verschiedenen französischen und belgischen Autoren finden, liegt dagegen nur die Aussage eines gleichzeitigen Bildhauers, J. du Seigneur, zu Grunde.

von Worms, der Hofbildhauer der Residentin der Niederlande, Margarete von Österreich. Der Name dieses Künstlers wurde mir gleich beim ersten Blick auf die photographische Nachbildung der Büste ins Gedächtnis gerufen. Freilich kenne ich nur ein beglaubigtes Werk, da mir die berühmten grofsen Marmormonumente in Notre-Dame de Brou bisher nicht zu Gesicht gekommen sind; aber jene kleine Alabasterstatuette, am Sockel bezeichnet: CONRAT MEIT VON WORMS, ist von so ausgeprägter Eigenart, ist so verschieden von fast allem, was die Renaissance sonst in Deutschland und in den Niederlanden an plastischen Arbeiten hervorgebracht hat, dass sich danach andere Werke desselben Künstlers unschwer bestimmen lassen müssen. Die drei Grabmonumente in der Kirche Notre-Dame de Brou in Bourg en Bresse, unfern Lyon: die von 1526 bis 1532 aufgeführten Monumente der Margarete, ihres Gatten Philibert von Savoyen und der Mutter desselben, Margarete von Burgund, sind dagegen von einem Dritten entworfen und von Meit zusammen mit seinem Bruder und zwei anderen Bildhauern ausgeführt worden, so dass hier der Anteil Meits nur schwer festzustellen ist; und Ähnliches gilt von den dürftigen Überresten der gleich darauf gearbeiteten Monumente, die Philiberte von Luxemburg in dem benachbarten Long-le-Saunier in den Jahren 1532—1534 von Meit gemeinsam mit mehreren anderen Bildhauern ausführen liefs, während seine Figuren an dem 1538—1549 gearbeiteten Tabernakel der Abteikirche zu Tongerloo nicht mehr vorhanden sind.[1]) Nach den sehr genauen Kontrakten, die über diese Arbeiten erhalten sind, waren die Grabfiguren dem Meister Konrad vorbehalten, bei denen er sich jedoch bis auf die Köpfe und Hände der Hilfe seines Bruders bedienen durfte. Für diese Kolossalfiguren war der Künstler aber an den Typus gebunden, wie ihn die französische Kunst um die Wende des XV auf das XVI Jahrhundert für die Grabmonumente geschaffen hatte, und dadurch erscheinen die Köpfe in wenig erfreulicher Weise gebunden und stilisiert. Auch sind ja überhaupt die Bildhauer dieser Zeit in Deutschland und den Niederlanden für die monumentale Plastik viel weniger begabt als für die Kleinplastik. Als Ausgangspunkt zur Bestimmung der Eigenart des Konrad Meit ist daher jenes bezeichnete Alabasterfigürchen der Judith im Nationalmuseum zu München allein ganz geeignet.

Die augenfälligsten Eigentümlichkeiten dieser Judith sind der rücksichtslose Naturalismus und die Schärfe in der Beobachtung und Wiedergabe der Natur. Der Künstler treibt den Realismus der Renaissance so weit, wie dies kaum je im Quattrocento in Italien geschehen ist, indem er die jüdische Heroine völlig nackt darstellt. Ich weifs nur ein Beispiel einer nackten Judith in der italienischen Kunst aufzuführen: eine kleine Bronzestatuette, die sich im Berliner Museum befindet, augenscheinlich ein Werk der Paduaner Schule, etwa vom Jahre 1475. Aber der Künstler dieses Figürchens,

[1]) Für die umfangreiche monumentale Thätigkeit des Konrad Meit verweise ich auf die zahlreichen älteren und neueren Veröffentlichungen der belgischen, französischen und deutschen Forscher. In neuester Zeit hat Fräulein H. Michaelson darauf hingewiesen, dass der schon vor 1511 nach Scheurls Zeugnis in Wittenberg unter Leitung von Lukas Cranach thätige Bildhauer Konrad von Worms wahrscheinlich unser Künstler sei. Bei allen diesen einzelnen Studien fehlt bisher eine zusammenfassende Arbeit über die Thätigkeit des Künstlers und über sein Leben, und eine Charakteristik desselben ist nicht einmal versucht worden. Alexandre Pinchart hat eine Monographie über ihn in Aussicht gestellt, ist aber leider nicht zur Ausführung derselben gekommen. An dieser Stelle muss ich mich darauf beschränken, Konrad Meit als Kleinmeister nachzugehen und ihn in dieser Thätigkeit kurz zu charakterisieren, in der nach meiner Überzeugung seine eigentliche künstlerische Bedeutung liegt.

ein Schüler der Donatelloschen Giefshütte in Padua, ist in der allgemeineren Bildung wie in der Haltung seiner Gestalt so viel einfacher und typischer als Konrad Meit in seiner Judith, dass sein Werk neben dieser fast eine ideale Richtung bekundet.



Konrad Meit
Buchsbaumstatuetten von Adam und Eva
Im Herzogl. Museum zu Gotha

Der deutsche Künstler sucht sein Modell bis in alle Einzelheiten genau wiederzugeben. Die derbe junge Dirne, die er als Modell benutzte, war keine Gestalt von griechischem Kanon. Fleischig und untersetzt, mit kurzen fetten Beinen, langem

Oberkörper, schmalen abfallenden Schultern und breiten Hüften, starkem Hals, kurzen Extremitäten ohne hervortretende Gelenke, zeigt die Figur in charakteristischer Weise germanisch-slawische Formen, wie sie sich unter den Einflüssen der dicken Tracht und mangelhafter Bewegung entwickelten. So treu aber der Künstler alle Einzelheiten nach der Natur abschildert, hat er darüber den Zusammenhang der einzelnen Formen doch keineswegs aus dem Auge verloren; ja die Sicherheit und Breite, mit der er die Gesamterscheinung wiedergiebt, ist fast noch mehr zu bewundern wie die Durchbildung im einzelnen. Besonders meisterhaft und für die realistische Richtung des Künstlers ganz bezeichnend ist die Wiedergabe der Oberfläche. Kein anderer deutscher Meister der Renaissance hat den menschlichen Körper in der Haut mit ihrem Glanz und ihrer Elastizität und unter Berücksichtigung der unterliegenden Muskeln und Fettschicht nur annähernd so fein beobachtet; selbst die französischen Bildhauer aus der Zeit des Rokoko, ein Falconet und Clodion, gehen nicht weiter in der fleischigen Erscheinung und sind nicht so treu in der Beobachtung und Durchbildung der Einzelheiten.

Auf Grund ihrer auffallenden Verwandtschaft mit dieser Judith-Statuette lassen sich zunächst, worauf ich schon in meiner Geschichte der Deutschen Plastik aufmerksam gemacht habe, zwei ähnliche kleine nackte Figuren, die Buchsbaumstatuetten von Adam und Eva im Museum zu Gotha, mit Sicherheit als Werke des gleichen Künstlers, also des Konrad Meit, feststellen.[1]) Freilich zeigt diese Eva wesentlich andere Verhältnisse als die Judith, aber nur, weil sie nach einem anderen Modell gearbeitet ist, das eher schlank war, einen kleinen Kopf hatte, dabei aber gleichfalls schon die ausgearbeiteten Formen einer jungen Mutter zeigt. Die Formenauffassung ist ganz die gleiche: den gleichen Realismus, dieselbe Meisterschaft in der Wiedergabe der Oberfläche, dieselben Formen im Kopf, dieselben kurzen Arbeiterhände, das gleiche unschöne Verhältnis des langen Oberkörpers zu den kurzen Beinen, die gleiche Haartracht und Haarbehandlung beobachten wir hier wie dort. Der Adam ist gefälliger und richtiger in den Verhältnissen, wenn auch der Kopf etwas grofs ist und durch die Fülle dichter Locken noch voller erscheint. Die fleischige Behandlung verrät auch hier unseren Künstler; die Modellierung der starken Lippen, des kleinen runden Kinns, der Augenlider, der geraden Nase mit der fleischigen Spitze und andere Eigentümlichkeiten finden wir in dieser jugendlichen Männergestalt fast genau so wie in den beiden Frauenfiguren. Der feine Realismus des Künstlers zeigt sich wieder ganz besonders in der Behandlung der Oberfläche, bei der der Charakter des männlichen Körpers in seinem Gegensatz zum weiblichen Körper aufs schärfste zum Ausdruck kommt.

In der Zusammenstellung der beiden Statuetten, wie wir sie hier in der Nachbildung gegeben haben, wird jeder gleich an Dürers Adam und Eva erinnert werden;

[1]) Karl Domanig in seiner inhaltsreichen Arbeit über Peter Flötner (S. 73 Anm. 1) spricht die Vermutung aus, die Gothaer Statuetten seien von der Hand des Ludwig Krug. Auch wenn diese mit der Judith des Nationalmuseums nicht völlig übereinstimmten, würde ich dieser Zuschreibung nicht zustimmen können, da Formengebung und Behandlung der beiden bekannten Reliefs des Sündenfalls von L. Krug zwar vielfach verwandt sind, aber in wesentlichen Punkten abweichen. Eine der Gothaer verwandte, aus der Boehmschen Sammlung erworbene Buchsstatuette des Adam, auf die mich H. von Schlosser aufmerksam macht, befindet sich im Österreichischen Museum zu Wien; ob sie gleichfalls auf Konrad Meit zurückgeht, wage ich nach der dunklen Erinnerung, die ich davon habe, nicht zu entscheiden.

in der Bewegung sind beide und in der Formengebung ist wenigstens der Adam dem berühmten Stiche Dürers so verwandt, dass Meit diesen Stich gekannt haben muss. Eine Benutzung der Proportionslehre seines berühmten Landsmannes und guten Bekannten scheint mir dagegen unwahrscheinlich, da diese erst 1528 erschien, und da Meit dann in den Proportionen, namentlich der weiblichen Figur, sich von den hässlichen Eigentümlichkeiten des Modells wohl einigermafsen freigehalten hätte. Auch sind die beiden Buchsstatuetten ihrem Charakter nach sehr wahrscheinlich schon um zehn oder fünfzehn Jahre früher gearbeitet. Für die Zeit der Entstehung giebt nämlich die Bildung des Pfeilers und Sockels der Judith, mit der die Buchsstatuetten nach ihrer aufserordentlichen Verwandtschaft ziemlich gleichzeitig entstanden sein müssen, einen nahezu sicheren Anhalt. Die kräftigen Profile und ihre Bildung, namentlich die Zahnschnitte, weisen auf die erste Zeit des Eindringens der Renaissance hin, das am Rhein und in den Niederlanden etwa in die Jahre 1505 bis 1510 fällt. Um 1510 oder wenige Jahre später möchte ich daher auch die Entstehung dieser drei Figürchen setzen, wofür auch ihre Formengebung spricht. Für den Termin, vor dem sie nicht gearbeitet sein können, ist Dürers Stich von Adam und Eva entscheidend, der die Jahreszahl 1504 trägt.



Konrad Meit
Buchsbaumbüste der Margarete von Österreich
Im Bayerischen Nationalmuseum zu München

Die Urkunden, die über Konrad Meit aus der Zeit, in der er in den Diensten der Margarete von Österreich stand (seit spätestens 1514 bis zu ihrem Tode 1530), verhältnismäfsig ausgiebig sind, ergeben, dass er für die Fürstin ähnliche kleine Figuren wie die genannten in verschiedenem Material arbeitete, von denen jedoch keine mehr nachweisbar ist. Im Jahre 1526 erhielt er 9 Livres für ein Holzfigürchen von Christus als Gärtner; 1519 wurden ihm für die Bronzestatuetten von Christus und Maria 25 Livres gezahlt; 1518 und 1519 führte er zwei Herkules-Statuetten in »Kupfer« (Bronze?) aus und eine dritte schnitzte er in Holz. Gleichzeitig schnitzte er zwei Büsten der Fürstin, die nach ihrem Preise — der Künstler erhielt 8 Gold-Philippus für beide — auch nur ganz klein gewesen sein können, also wohl, wie damals allgemein, in Buchs ausgeführt waren. Eine solche Büste der Margarete befindet sich im Nationalmuseum zu München. Der Charakter der Arbeit ergiebt, wie ich glaube, dass sie von der Hand des Konrad Meit herrührt, und das Alter der Dargestellten (Margarete war 1480 geboren) macht es sogar möglich, dass uns eine jener in den Urkunden genannten Büsten darin erhalten ist. Dass die Dargestellte Margarete ist,

beweist die Übereinstimmung mit ihren verschiedenen Bildnissen, deren eines — die fast gleichzeitige Kopie eines Gemäldes von B. van Orley, wie es scheint, — sich im Brüsseler Museum befindet. Auch die Witwentracht ist die gleiche; namentlich findet sich der eigentümliche anliegende, vorn gefaltete Brustlatz regelmäfsig auch in diesen Bildnissen. Für Meit als Urheber dieser Büste spricht nicht nur der Umstand, dass er lange Jahre der bevorzugte Bildhauer der Margarete war, der gerade solche Werke für sie ausführte: ganz überzeugend scheint mir auch der Charakter der Arbeit seine Sprache zu sprechen. Freilich ist es im allgemeinen nicht leicht, nach idealen Figuren Bildnisse zu bestimmen; aber Meits Art ist so eigen, dass er sich auch in seinen Portraitbüsten sofort verrät. Vergleichen wir daraufhin die kleinen Figuren des Künstlers, namentlich Bildung und Behandlung des Kopfes der bezeichneten Judith. Abgesehen von der dem Modell eigentümlichen quadratischen Form und fleischigen Fülle ist die geschwungene Zeichnung des Mundes mit den kräftigen Lippen, die starken Augendeckel mit ihren scharfen Rändern, die hohen gewölbten Augenbrauen, das kleine vorspringende Kinn, das wellige, reiche Haar besonders bezeichnend. Die kräftigen Lippen und Augenlider und ihre scharfe Behandlung in der Münchener Buchsbüste, die gewölbten Augenbrauen, das krause Haar, vor allem die fleischige Erscheinung der Oberfläche sind aus der gleichen Formenanschauung hervorgegangen und in der gleichen Weise gegeben wie in der Judith und in der Eva. Auch die untersetzte Figur und die etwas schwerfällige Haltung finden wir hier genau so wieder.

Der rücksichtslose Realismus und die Breite der Behandlung kamen dem Künstler in der Portraitdarstellung besonders zu gute. Das zeigen einige ähnliche Büsten in Buchsbaumholz, die durch die Jugend und die anziehenden Züge der Dargestellten wesentlich erfreulicher wirken als die Büste der hässlichen Schwester Philipps des Schönen in ihrer unkleidsamen Witwentracht. Zwei dieser Büsten, einen vornehmen jungen Mann und seine Gemahlin darstellend, befinden sich jetzt im British Museum, das sie mit dem Nachlass des Barons Ferdinand Rothschild erhalten hat; eine fast übereinstimmende männliche Büste besitzt das Berliner Museum, die schon zur Zeit des Grofsen Kurfürsten sich in der Kunstkammer des Berliner Schlosses befand. Mit Recht sind sie, wie die vorgenannten Statuetten, von jeher unter den Meisterwerken deutscher Kleinplastik obenan genannt worden. Man pflegt die beiden männlichen Büsten als genaue Wiederholungen zu bezeichnen und hat daher auch wohl Zweifel an der Originalität der einen oder der anderen ausgesprochen. Sehr mit Unrecht: beide sind echt und eigenhändig, auch keineswegs so gleich, dass die eine als einfache Wiederholung der anderen bezeichnet werden könnte, wie schon die umstehenden Abbildungen ergeben.

Alle charakteristischen Eigenschaften, die Konrad Meits Judithstatuette und die kleine Büste der Margarete kennzeichnen, sind auch diesen Buchsbüsten eigentümlich. Ja, sinnliche Lebensfülle und überraschende Wirkung der Persönlichkeit wohnen ihnen fast in noch höherem Mafse inne, und in dem kleinen Mafsstab ist die Wirkung eine ungewöhnlich freie und breite. Die Kostüme sind die der Niederlande und der von ihnen beeinflussten Nachbarprovinzen etwa von der Mitte des zweiten bis zur Mitte des dritten Jahrzehnts. Die Netzhaube der Männer kommt schon im Anfang des XVI Jahrhunderts vor und erhält sich bis gegen die Mitte desselben; den Hut mit breitem Rand finden wir in dieser Form etwa von 1515 bis 1530. Die alte Benennung der beiden Londoner Büsten als Karl der Kühne und seine Gemahlin Margarete hat der Katalog des British Museum mit Recht fallen lassen, da die bekannten Züge dieses Herrscherpaares,

das ein halbes Jahrhundert früher lebte, ganz abweichende sind. Eine gewisse Berechtigung hat jene Benennung aber insofern, als die Schaumünze am Hute des Mannes [1]), welche die Halbfigur der hl. Margarete zeigt, in der That auf den burgundischen Hof hinweist, freilich auf die Enkelin jener Margarete, Margarete von Österreich, und dadurch zugleich wieder auf ihren Hofbildhauer Konrad Meit als Künstler dieser Büsten. Die genaue Bestimmung der Persönlichkeiten muss die Devise auf der



Konrad Meit
Buchsbaumbüste eines jungen Mannes
In den K. Museen zu Berlin

Medaille IE NE SCAI ergeben; leider ist dieselbe bisher nicht nachzuweisen. Wie mir Henri Hymans mitteilt, ist dieselbe für irgend ein niederländisches Geschlecht nicht bekannt, und nach Adolfo Venturi ist sie auch in Italien unbekannt; ebensowenig wird sie in deutschen genealogischen Werken aufgeführt. Bei der Vorliebe der Margarete, von sich und ihrem schon 1504 jung verstorbenen Gatten Philibert Büsten in grofsem und kleinem Format durch ihren bevorzugten Bildschnitzer arbeiten zu lassen,

[1]) Diese Medaille findet sich an der Londoner Büste; an der Berliner ist die Krempe des Huts gerade da, wo sie sich befinden müsste, abgebrochen und ergänzt.

könnte man denken, darin solche jugendliche, halb idealisierte Bildnisse zu sehen, denen der Künstler ohne Bedenken die nicht sehr abweichende spätere Tracht gegeben hätte. Aber dagegen spricht ihre aufserordentlich individuelle Erscheinung sowie der Umstand, dass die Devise IE NE SCAI weder eine savoyische noch eine burgundische ist. Auch zeigen die, freilich weit weniger individuellen, Portraits der Grabmäler und Glasbilder in Brou wie die Medaillen beider Fürstlichkeiten wesentlich verschiedene Züge.



Konrad Meit
Buchsbaumbüste eines jungen Mannes
Im British Museum zu London

Die frische, höchst individuelle Auffassung und die freie, meisterliche Wiedergabe der Formen, welche diese kleinen Portraitbüsten auszeichnen, lassen von vornherein auf eine ungewöhnliche Befähigung des Künstlers für das grofse Portrait schliefsen. Unter den verhältnismäfsig seltenen plastischen Portraits in Lebensgröfse von deutsch-niederländischer Herkunft, die uns aus dieser Zeit erhalten sind, scheinen mir zwei die Eigenart des Konrad Meit deutlich zu verraten, die Büsten eines vornehmen jungen Ehepaars im Besitz von M. Gustave Dreyfus in Paris. Das Kostüm ist fast genau das gleiche wie bei den Buchsbüsten des British Museum; die Dargestellten haben wir daher in den Niederlanden zu suchen, und zwar in den Jahren um 1520 bis 1530.

Die alte Benennung »Philipp der Schöne und seine Gemahlin Johanna« würde schon durch das Kostüm widerlegt werden, wenn man nicht auch hier annehmen wollte, dass etwa Margarete von ihrem Bruder und seiner Gattin in späterer Zeit Portraits hätte anfertigen lassen, die der Künstler im Kostüm seiner Zeit dargestellt hätte. Erscheint dies, wie ich bereits bei den Londoner Buchsbüsten bemerkt habe, an sich schon wenig wahrscheinlich, so widersprechen dieser Bestimmung vor allem die Züge der Dargestellten, die von denen Philipps und seiner unglücklichen Frau wesentlich abweichen. Eher könnten wir annehmen, dass hier Margarete selbst und ihr Gatte dar-



Konrad Meit
Kalksteinbüste eines jungen Mannes
In der Sammlung Gustave Dreyfus zu Paris

gestellt seien, da sie ja wiederholt solche Büsten noch lange nach dem Tode ihres Gemahls von Konrad Meit ausführen liefs. Den Beinamen »le Beau« würde Philibert nach diesem Portrait in der That verdient haben, und seine Züge wie die der Frau liefsen sich allenfalls mit den freilich allgemeineren und mehr stilisierten Zügen ihrer Bildnisse in den Grabmälern, Glasbildern und Medaillen zusammenbringen. Falls aber nicht das fürstliche Paar selbst darin dargestellt ist, so werden wir die Persönlichkeiten mit grofser Wahrscheinlichkeit unter den Anverwandten oder unter der Umgebung der Margarete zu suchen haben, denn von ihrem Hofbildhauer scheinen sie mir zweifellos ausgeführt zu sein. Haltung, Bewegung, Kostüm und Form der Büsten sind die gleichen wie in den kleinen Buchsportraits, und ebenso ist die lebensvolle Auffassung hier wie dort dieselbe. Auch die Behandlung verrät den Bildschnitzer,

der deshalb auch das weiche Material, einen dem Kehlheimer Stein verwandten Kalk, wählte, den er, wie das Holz, mit dem Messer bearbeiten konnte. Indem der Künstler die Art der Behandlung im kleinen auf den grofsen Mafsstab überträgt, erscheint er freilich nicht mehr so frei und grofs wie in den kleinen Portraits; aber verglichen mit ähnlichen grofsen Büsten gleichzeitiger deutscher Meister, wie die Fuggerköpfe aus der Anna-Kirche in Augsburg, jetzt im Berliner Museum, die Büsten von Simon Wild und Frau (1515) in Ulm und ein paar ähnliche Büsten im Nationalmuseum zu München, sämtlich aus Holz, haben diese, auch durch die Persönlichkeiten



Konrad Meit
Kalksteinbüste einer jungen Frau
In der Sammlung Gustave Dreyfus zu Paris

besonders anziehenden Portraits eine Freiheit und Lebensfrische in der Erscheinung, wie sie sonst fast nur den plastischen Bildnissen der italienischen Renaissance eigen ist.

Die Dreyfusschen Büsten sind jetzt unbemalt; nach den Urkunden über andere Steinbüsten des Konrad Meit dürfen wir aber mit Sicherheit annehmen, dass sie völlig bemalt waren. Dass dadurch die Persönlichkeit noch stärker zur Geltung kam und zugleich die malerische Wirkung wesentlich erhöht wurde, beweist die in ihrer Fassung tadellos erhaltene Kinderbüste im Buckingham Palace, von der wir ausgegangen sind. Hier ist die Bemalung so lebendig und so fein abgetönt, dass das Stück auch dadurch nicht hinter den meisten ähnlichen farbigen Thonbildwerken der italienischen Renaissance zurücksteht. Freilich mit gleichzeitigen Werken der italienischen Plastik kann man sie nicht vergleichen; war doch Michel-

angelo damals schon auf der Höhe seiner Kunst, und wie er, so verabscheuten die Bildner der Hochrenaissance die Farbigkeit; aber der Florentiner Frührenaissance steht das Werk in seiner Erscheinung wie in seiner Auffassung nahe. Sie ruft uns unwillkürlich Arbeiten wie Desiderios Marmorbüste des lachenden Knaben bei H. Benda in Wien und Donatellos farbige Büste des Knaben Johannes im Berliner Museum ins Gedächtnis, aber sie ist noch realistischer und genrehafter und bekennt sich dadurch als ein echtes Werk deutsch-niederländischer Herkunft. Wie sie auf jene grofsen Florentiner Naturalisten zurückweist, so erinnert sie andererseits schon an die grofsen Genremaler der Holländer im XVII Jahrhundert; jene monumentalen portraitartigen Genrebilder von Frans Hals, seine lachenden Kinder, seine lustigen kleinen Musiker sind in diesem ausdrucksvollen Kopfe schon vorgeahnt. Mit einer Frische und Wahrheit hat der Künstler die kindlichen Formen beobachtet und den Moment heiterer Freude erfasst, die die hässlichen Züge so ausdrucksvoll macht, er hat diese mit einer Sicherheit und Gröfse wiedergegeben, die Bewegung ist eine so starke und zugleich so wahre, wie wir dies zur Zeit der Renaissance diesseits der Alpen in ähnlicher Weise nur an den Bildwerken eines einzigen Künstlers beobachten, eines Künstlers, der deutsche und niederländische Art in eigentümlicher Weise in sich vereinigt: der Meister der nackten Statuetten und der Buchsbüsten aus dem Habsburger Hause ist auch der Künstler dieser prächtigen Kinderbüste, und dieser ist kein anderer als der Hofbildhauer der Statthalterin Margarete, Konrad Meit von Worms, »der gute Bildschnitzer, desgleichen ich keinen gesehen habe«, wie Dürer über ihn urteilt.



Konrad Meit
Buchsbaumbüste einer jungen Frau
Im British Museum zu London



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND

I. HEFT

BERLIN 1901
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: V. v. LOGA

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN

DONATELLO ALS ARCHITEKT UND DEKORATOR

VON WILHELM BODE

Bei der aufserordentlichen Vielseitigkeit der Florentiner Künstler der Renaissance, namentlich im Quattrocento, muss es auffallen, dass gerade der Meister, der mehr als alle der neuen Kunst zum Sieg verholfen hat, dass Donatello ausschliefslich als Bildhauer sich bethätigt haben soll. Wo der Künstler monumentale Werke mit architektonischem Aufbau und reicher architektonischer Dekoration schafft, arbeitet er nachweislich meist mit Künstlern zweiten oder dritten Ranges zusammen. Diesen Künstlern, namentlich dem Baumeister Michelozzo, hat man daher neuerdings, sobald die Architektur dieser Arbeiten bedeutend ist, nicht nur die Ausführung, sondern auch den Entwurf derselben zugeschrieben, und nur wo phantastische und barocke Motive in den Ornamenten, in der Architektur des Hintergrundes, in der Einrahmung oder im Aufbau auffallen, will man Donatello selbst dafür verantwortlich machen.

Dagegen hat namentlich C. von Fabriczy in seinem grundlegenden Werke über Brunelleschi darauf hingewiesen, dass dieser bei dem ersten Modell für die Domkuppel 1418 Donatello und Nanni di Banco als Mitarbeiter hatte, die dasselbe Honorar erhielten wie Brunelleschi und daher auch an dem Erfolg gewiss ihren Anteil gehabt haben. Fast gleichzeitig ist durch Gloria bekannt geworden, dass Donatellos Berufung nach Padua im Jahre 1443 sehr wahrscheinlich erfolgte, damit er die Tribuna im Chor des Santo ausbaute, dessen Schranken und Altar er später errichtete. Ausführlich hat dann Heinrich von Geymüller in einem Aufsatze dieser Zeitschrift »Die architektonische Entwickelung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello« (1894, S. 247 ff.) behandelt, worin er energisch für die architektonische Begabung Donatellos und seine Selbständigkeit als Dekorator eintritt.

Auch diese Ausführungen des bedeutendsten Forschers aur dem Gebiete der italienischen Renaissancearchitektur sind kaum beachtet worden; immer wieder wird Michelozzo gegen Donatello ausgespielt, neuerdings sogar in einer gröfseren Studie, mit der ein junger Kunsthistoriker sich die Sporen zu verdienen sucht.[1]) Dies giebt mir die Veranlassung, eine Reihe von Beobachtungen, die ich schon vor längeren

[1]) Fritz Wolf, Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Strafsburg 1900. Ich gehe im folgenden auf diese Studie nicht näher ein, deren Durcharbeitung und Widerlegung sich der Verfasser hoffentlich selbst angelegen sein lassen wird, wenn er der italienischen Kunst durch jahrelange Studien nähergetreten sein und das Material zur Erörterung so schwieriger Fragen einigermafsen beherrschen wird. Es giebt keine lohnendere Beschäftigung als sich selbst korrigieren.

Jahren skizziert hatte, von deren Veröffentlichung ich aber infolge jenes Aufsatzes von Geymüller Abstand nahm, doch weiter auszuführen und im folgenden zu veröffentlichen. Ich komme dabei freilich im wesentlichen zu demselben Resultate, wie es H. von Geymüller in wenigen treffenden Sätzen mit weit mehr Sachkenntnis und Autorität festgelegt hat. Aber da ich einzelne wichtige Arbeiten Donatellos, die ihm nicht bekannt waren, mit heranziehen konnte, und da ich auf Michelozzo als Bildhauer zuerst wieder die Aufmerksamkeit gelenkt und sein Werk zusammengestellt habe, so halte ich mich zu einer eingehenderen Behandlung der Frage nach der Bedeutung Donatellos als Architekt und Dekorator gegenüber jenen abschätzigen und oberflächlichen Urteilen über den Künstler für berechtigt.

* * *

In den beiden Jahrzehnten, in denen der junge Donatello fast ausschliefslich mit den Statuen für den Dom, den Campanile und Orsanmichele beschäftigt war, hatte er wenig Gelegenheit, seine Begabung für Dekoration zu bekunden. Die Nische des hl. Georg, die er 1415 in Auftrag erhielt, fällt durch ihre Grofsräumigkeit und die feinen Verhältnisse auf; aber sie zeigt noch rein gotische Formen, wohl auf Verlangen der Besteller, da sie der Form und Dekoration der älteren Nischen fast treu angepasst ist. Kurz vorher schon hatte Donatello, in dem Relief unter dem Georg, einen Bau angebracht, der durch Rundbogen über Pilastern mit einfachen korinthischen Kapitellen geschmückt ist, und bei dem die geschickte Vertiefung durch die verkürzte Ansicht, den Einblick ins Innere und die Anordnung des Fliesenbodens darin auffällt.

Schon wesentlich weiter entwickelt, obgleich auch noch verhältnismäfsig einfach, ist der architektonische Hintergrund in ein paar kleinen, trefflichen Reliefdarstellungen, die in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre entstanden und deren eigenhändige Ausführung durch Donatello nicht bezweifelt werden kann. Die kapellenartigen Nischen hinter der in ein paar Stuckwiederholungen (im South Kensington-Museum und bei Herrn Dr. W. Weisbach in Berlin) erhaltenen kleinen Madonna mit Heiligen und spielenden Engeln und die Tonnengewölbe und der Einblick in den Bau im Grunde des Marmorreliefs der Stäupung Christi im Berliner Museum beleben und vertiefen die Komposition in geschickter Weise; zugleich bekunden sie in eigentümlicher Weise Donatellos feinen Sinn für grofse Formen in der Architektur. Die Kapellenreihe in dem Madonnenbild erinnert in ihren wuchtigen Formen, in den bescheidenen Profilen, in der hohen Wölbung und in der Anbringung der Rosetten zwischen den Bogen an Brunelleschis Bauten, von denen sie gewiss beeinflusst wurde. Charakteristisch ist für diese Zeit auch das perspektivische Rahmenwerk, wie es unter anderem das Marmorrelief der Madonna Pazzi im Berliner Museum zeigt, in der es als flach abgeschlossene Fensternische gestaltet ist.

Etwa zur Zeit, als diese kleinen Arbeiten entstanden, kam Donatello in Beziehung zu dem zehn Jahre jüngeren Bildhauer und Goldschmied Michelozzo di Bartolommeo, mit dem er bald darauf in Geschäftsgemeinschaft trat und durch ein Jahrzehnt eine Reihe sehr bedeutender Monumente schuf, bei denen der architektonische und dekorative Teil ein sehr wesentlicher ist. Es sind dies, soweit wir bis jetzt wissen: ein Relief und mehrere Statuetten für den Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena, die drei bekannten grofsen Marmorgrabmäler, die Aufsenkanzel des Doms zu Prato und, als erstes Werk, sehr wahrscheinlich auch die Bronzestatue des hl. Ludwig und die Nische dafür. Wir versparen die Besprechung dieser Arbeiten für den Schluss, wenn wir die Abrechnung zwischen Donatello und Michelozzo zu machen haben.

Wie alle Sieneser Bronzen, so hatte man auch das Herodias-Relief bis vor kurzem als ein besonders charakteristisches Meisterwerk Donatellos angesehen; da in neuester Zeit auch dafür eine Beteiligung an der Arbeit nicht nur für Quercia, sondern namentlich für Michelozzo geltend gemacht wird, so muss ich es später unter den Donatello und Michelozzo gemeinsam in Auftrag gegebenen Werken besprechen. Unbestritten als Donatellos Arbeit gilt dagegen die auch in ihrem abgetretenen Zustande noch bewunderungswürdige Grabplatte des Bischofs Pecci im Dom zu Siena. Der Tote, eine herrliche Gestalt mit milden, schönen Zügen, der Statue des hl. Ludwig verwandt, ruht im sanften Todesschlummer, zur Seite geneigt und etwas verkürzt gesehen, auf einer muldenartigen Prachtbahre, wie vor seiner Gemeinde zum Abschied ausgestellt. Die Platte ist im flachsten, ganz malerischen Relief gehalten. Die Stäbe zum Tragen der Bahre (deren Enden an der oberen Seite jetzt abgebrochen sind) zeigen zierlich gedrehte Drechslerarbeit mit ähnlichen Verzierungen, wie sie die bei Donatello so beliebten Balusterstäbe aufweisen, und liegen in schön profilierten Ösen, die, ähnlich wie die Profile der Bahre und der Platte, mit charakteristischem Donatelloschen Blattwerk dekoriert sind, während das Kopfende der Bahre muschelartig ausgebildet ist. Die Inschrift, deren eigenartige monumentale Buchstaben an die des Grabmales Coscia erinnern, ist auf einem Blatt am Fufsende angebracht, das ein paar Putten aufgerollt haben, die neugierig ihren Kopf über das grofse Blatt herüberrecken. Die Krümmung des Bischofsstabes, der am Kopfkissen sichtbar ist, schliefst mit einer edlen Statuette, einem nackten Putto, der in der flachen Behandlung nur skizzenhaft angedeutet ist.

Wenige Jahre später führte Donatello laut Inschrift die marmorne Grabtafel des 1432 verstorbenen Archidiakons von Aquileja, Giovanni Crivelli, während seines Aufenthalts in Rom für S. Maria in Araceli aus. Selbst in dem traurigen Zustande der Zerstörung zeigt die malerische Anordnung in flachem Relief und in der Verkürzung, wie die Dekoration, noch echt Donatelloschen Charakter. Der Tote ist hier in einer halbrunden Nische ruhend gedacht, die in ihren Verhältnissen wie in den Details grofse Verwandtschaft zu dem Innern der jetzigen Thomas-Nische an Orsanmichele zeigt. Ein paar lebhaft bewegte Engel in leichten, flatternden Gewändern halten halb knieend oben auf dem runden Abschluss der Nische das Wappen des Toten.

Die Veranlassung zu Donatellos Reise nach Rom im Jahre 1432 war nach Vasari der Wunsch seines Schülers Simone Ghini, den er irrtümlich Donatellos Bruder nennt, über das von ihm gefertigte Modell zu einer Grabplatte von Papst Martin V ein Gutachten Donatellos zu haben. Eine aufmerksamere Betrachtung dieser stattlichen, in S. Giovanni in Laterano aufbewahrten Bronzetafel erweist in der That eine Beziehung Donatellos zu ihr; doch war diese noch enger als Vasari annimmt, da Konzeption und Einzelbildung auf einen, wenn auch nur skizzenhaften Entwurf Donatellos, hinweisen. Freilich hat sich dieser bei der Ausführung des Modells durch Simone wie bei Guss und Ciselierung wesentliche Veränderungen gefallen lassen müssen. Die Anordnung ist ganz ähnlich wie bei Donatellos Sieneser Grabplatte, nur ist aus der Bahre eine Art Steingruft geworden, die oben und unten gleichmäfsig im Halbrund schliefst. Die Grabfigur ist ganz von vorn und von oben gesehen. Trotz ihrer nüchternen, steifen Haltung verrät die Bildung des Kopfes wie die Stoffbehandlung und der Faltenwurf Donatellos Vorbild, der noch deutlicher in dem Wappen mit den Engeln, in dem mageren Rankenwerk und in der Anbringung von Köpfen an Stelle der Eckkapitelle und in den Kämpfer-Rosetten zur Geltung kommt. Am bezeichnendsten sind die Kinderköpfchen in den Palmetten der Einrahmung der Wappentafel, die Donatello in seinem eigentümlichen Streben, die Funktionen der architektonischen Glieder durch

organische Wesen zu beleben, in ähnlicher Weise nicht selten anbringt: so in der bronzenen Madonnenstatue des Santo zu Padua, in einem Madonnenrelief des Louvre und sonst. Dieser ausgesprochene Donatellosche Charakter der Grabtafel wie das jugendliche Alter Simones machen es sehr wahrscheinlich, dass die Berufung Donatellos nach Rom erfolgte, damit der Künstler die Ausführung seines Entwurfes beaufsichtige. Vasari, der sich über den Aufenthalt Donatellos in Rom, selbst über die Zeit desselben merkwürdig gut orientiert zeigt, scheint auch darin, dass er den Simone zum Bruder Donatellos macht, eine alte Überlieferung, nur in falscher Form, wiedergegeben zu haben. Vielleicht war Simone der »compagno«, der (nach der Urkunde des Domarchivs zu Prato) sich mit dem Künstler in Rom befand.

Das Hauptwerk, das während Donatellos Aufenthalt in Rom entstand, das jetzt in der Cappella dei Beneficiati von S. Pietro untergebrachte Tabernakel, wenn auch in der Behandlung skizzenhaft und zum Teil selbst flüchtig und nach der Qualität des Materials, einem hellen, feinkörnigen Travertin, nur ein billiges Dekorationsstück, ist gerade in seiner reichen Architektur von besonderer Bedeutung. Dass diese im Entwurf ganz auf Donatello zurückgeht, der hier bei der Ausführung, wie bei der Grabtafel des Crivelli, wohl nur jenen einen Gehilfen zur Hand hatte, ist allseitig anerkannt. Das Tabernakel war zur Aufnahme des geweihten Brotes bestimmt, das in einer Nische verschlossen stand; es galt, einen reichen Rahmen dafür zu schaffen, der an hervorragender Stelle in St. Peter seinen Platz finden sollte. Donatello konnte sich einen solchen nicht denken ohne unmittelbaren Bezug auf den Inhalt des Tabernakels, den er, da das Allerheiligste durch eine Bronzethür dem Auge des Beschauers entzogen war, im Rahmen in grofsartigster Weise zu veranschaulichen wusste. Fast durchweg ist das architektonische Rahmenwerk bescheiden behandelt oder ganz zurückgedrängt, um die lebendige Plastik um so stärker hervortreten zu lassen. Die jetzt durch ein Bild ersetzte Bronzethür umrahmt zunächst ein ganz schmales, bescheidenes Profil mit kräftigem Giebel darüber, der im Dreieck ein kleines Rund mit dem Ecce-Homo zeigt und auf dessen Schrägen ein paar Engel lagern — fast die einzige deutliche Anlehnung an die Antike in dem ganzen Werke hier inmitten der antiken Welt! Um diesen inneren Rahmen baut sich das reiche äufsere Rahmenwerk. Auf hohem Sockel über dem kräftigen Wandkonsol, in dem als Hauptverzierung ein noch gotisierendes Würfelornament (wohl aus dem missverstandenen antiken Zahnschnitt entstanden) auffällt, erheben sich ein paar schlanke, kannelierte Doppelpilaster, die äufseren von der Seite gesehen und vor den inneren zurücktretend, an deren Basen sich jederseits eine Gruppe andächtig zum Allerheiligsten aufschauender Engel in reicher Gewandung drängt. Im Sockel sind in flachem Relief vier kleinere Engel skizziert, die hockend runde ornamentale Scheiben halten. Die Säulen mit breit angelegten korinthischen Kapitellen, die vielleicht ursprünglich in Gold und Farbe, wie die meisten Ornamente, feiner ausgeführt waren, tragen hohe Blattkonsolen mit Voluten, auf denen auf korbartigen Sockeln je ein Engel steht; die beiden nach innen gewandten heben den von dem kräftigen, mit vertieften Rosetten geschmückten Gesims herabhängenden Vorhang hoch, um das Bild in flachem Relief zu zeigen, das den Inhalt des Ciboriums in dramatischer Weise zur Anschauung bringt: die Grablegung Christi. Gleichsam als monumentale Theaterdekoration, die jenes lebende Bild zeigen soll, ist dieser obere Teil gedacht. Donatello empfindet hier ebensosehr als Maler wie als Plastiker, und in diesem Sinne ist der Aufbau und sind die einzelnen Teile der Einrahmung von wahrhaft genialer Erfindung und vollendeter Wirkung. In seiner malerischen Empfindung geht der Künstler so weit, dass er das Ciborium nicht nur



IN DER PETERSKIRCHE ZU ROM



DONATELLO

MARMORTABERNAKEL

IN DER PETERSKIRCHE ZU ROM



als flache Fassade zeigt, sondern zugleich als Körper, als kubischen Aufbau wenigstens andeutet, indem er an den Seiten die Pilaster mit den Konsolen und Engeln darauf im Profil wiederholt. Die Ornamente, die sparsam angebracht und fast sämtlich nur leicht angedeutet sind, zeigen, bis auf das sonst in Florenz und Rom in der Form nicht bekannte Würfelornament, die einfachsten von Donatello mit Vorliebe angewandten Motive, die er meist mit Brunelleschi gemein hat: den Eierstab, die Blattwelle, namentlich aufwärts gerichtet, das Laubgewinde als Wulst und als Flachornament und die Rosette; auch die schlanken Vasen und die pilasterartig daraus aufsteigenden



Donatello. Der Tanz der Salome
Marmorrelief im Museum zu Lille

mageren Stauden mit ihren Blüten, die skizzenhaft in flachem Relief zu beiden Seiten der Sakramentsthür angebracht sind, sind durchaus bezeichnend für Donatello.

In diese Zeit des römischen Aufenthalts oder unmittelbar nach denselben möchte ich, aufser dem hier nicht in Betracht kommenden Relief mit der Übergabe der Schlüssel, noch ein anderes Relief setzen, dessen reiche Architektur wieder besonders charakteristisch ist für Donatello: die kleine Marmortafel mit dem Tanz der Salome im Museum zu Lille, die vielleicht mit einem im Mediceerbesitz erwähnten Marmorrelief identisch ist. Nach dem gleichen Motiv und der verwandten Anordnung wird man auf den ersten Blick geneigt sein, sie nur wenig später als das Bronzerelief des Sieneser Taufbrunnens anzusetzen; aber die auffallende Übereinstimmung in der Gewandung und in den Typen mit dem Relief am Peterscriborium und die starken Erinnerungen aus den antiken Ruinen Roms, die in der grofsartigen, malerisch angeordneten Architektur sich verraten, machen die Datierung um 1433 wohl zweifellos.

Erscheint das Ciborium fast wie ein Programm gegen die Antike, wie eine Schöpfung, in der der Künstler gerade inmitten der von ihm so bewunderten Werke der alten Kunst sein Bestes allein aus sich heraus zu geben bestrebt war, so verwertete Donatello in diesem kleinen Marmorrelief die tiefen Eindrücke der Ruinen des alten Roms zu einer architektonischen Erfindung von wahrhaft genialer Phantastik und Wirklichkeitsempfindung. Hatte Donatello sich in dem Sieneser Bronzerelief damit begnügt, hinter dem Zimmer mit dem Gastmahl durch offene Pfeilerstellungen den Einblick noch in zwei andere Räume mit einzelnen Figuren darin zu geben, so versetzt er hier dieselbe Scene in den schön gepflasterten Vorhof eines reichen römischen Palastes, aus dem wir links in eine offene Vorhalle mit flachem Giebel und lagernden nackten Figuren darin, und dahinter durch die unten mit antiken Marmorschranken verschlossenen Bogenstellungen auf einen zweiten, übereck gestellten Prachtbau blicken, während rechts im Vordergrunde eine hohe steinerne Freitreppe auf einen Umgang führt, an den sich wieder ein offener Palasthof anschliefst. Im engsten Raum ist ein Bild der kräftigen Architektur der späteren römischen Kaiserzeit, freilich übersetzt in die Sprache Donatellos, in reichster Fülle und Pracht gegeben, die Bauten sind mit gröfstem Geschick ineinandergeschachtelt und verschoben, die Figuren sind darin nicht mehr vereinzelt, sondern in Gruppen mit höchster Kunst neben- und hintereinander angeordnet.

Was dem Künstler in den antiken Resten Roms imponierte, was er mit allem Fleifse studierte und kopierte, waren vor allem die grofsen, einfachen Verhältnisse, die kolossalen und doch organischen Massen und das prächtige Material der römischen Bauten. Das beweist neben diesem kleinen Marmorrelief eine Reihe seiner späteren Arbeiten bis zu den Reliefs an den Bronzekanzeln von S. Lorenzo. Dass er aber an den antiken Bauten auch mit gröfstem Interesse die Details, namentlich die Ornamente, studierte, zeigt die Fülle der mannigfachsten klassischen Motive, die manche seiner Arbeiten nach der römischen Reise aufweisen.

Als Donatello aus Rom zurückkehrte, machte er sich zunächst an die Ausführung der Kanzel für Prato, die wir mit den übrigen mit Michelozzo gemeinsam gearbeiteten Denkmälern betrachten werden. Gleichzeitig übernahm er allein den Auftrag auf die Sängertribüne im Dom, und wohl schon, ehe diese vollendet war, ging er im Auftrage Cosimos an die Ausschmückung der Sakristei von S. Lorenzo, über die er verschiedene andere bedeutende Aufträge vernachlässigte oder schliefslich einbüfste; so den Auftrag auf Bronzethüren für den Dom in Siena sowie auf solche Thüren und einen reichen Altar für den Dom seiner Heimat.

Nach ihrer sehr reichen, in ihrer Art klassischen Dekoration hat man unter diese Arbeiten zunächst das berühmte von der Familie Cavalcanti gestiftete Steinrelief der Verkündigung in S. Croce gesetzt, nachdem man Vasaris Datierung unter die Jugendwerke des Meisters mit Recht aufgegeben hatte. Nach der römischen Reise sind jedoch die vollrunden Gestalten mit ihren holden Köpfen von beinahe typischer Schönheit, mit den Gewändern von dicken Stoffen und kräftigem, etwas unruhigem Faltenwurf nicht mehr möglich; auch ist ihre Verwandtschaft mit den Statuetten am Taufbrunnen in Siena und mit den Tugenden am Grabmal Coscia (mögen diese auch von Michelozzo ausgeführt sein) zu auffallend. Wir werden die Verkündigung danach etwa in das Ende der zwanziger Jahre, spätestens um 1430, zu setzen haben, womit sich auch der Charakter der Kindergruppe auf dem Gesims sehr wohl vereinigen lässt. Der Reichtum der Dekoration lässt sich jedenfalls nicht mehr gegen eine solche Datierung ins Feld führen, seitdem die Entstehung der Nische an Orsanmichele in den Jahren 1423 bis 1425 gesichert ist.

Die Architektur der Verkündigung hat man bisher allgemein Donatello allein zugeschrieben; einzelne »barocke« Elemente sind hier so auffallend, dass man keinen anderen, am wenigsten Michelozzo, dafür verantwortlich machen zu dürfen glaubte. Donatello hat sich aber der Architektur in diesem Werke wahrlich nicht zu schämen, wenn sich auch die Einzelheiten in der Durchbildung und Anwendung keineswegs immer als klassisch bezeichnen lassen. Hier, wo es galt, ein einfaches Hochrelief mit zwei einzelnen fast freigearbeiteten Figuren einzurahmen, konnte eine möglichst reiche Einfassung die Komposition nur heben. Von dieser Gelegenheit hat der Künstler den ausgiebigsten Gebrauch gemacht; kaum das unbedeutendste Glied oder Profil ist undekoriert, die reichsten und mannigfachsten Ornamente schmücken das Ganze und waren ursprünglich noch durch Malerei und Vergoldung verstärkt; trotzdem ist die Wirkung zwar eine prächtige, aber durchaus ruhige und harmonische. Die architektonischen und ornamentalen Teile sind sämtlich höchst originell und zugleich von hervorragend künstlerischer Feinheit in ihrer statischen und dekorativen Bedeutung; sie verdienen daher weder als spielend noch als barock bezeichnet zu werden. Die Pilaster,[1]) mit einem flachen Ornament von Lorbeerblättern schuppenartig bedeckt, haben Köpfe als Kapitelle, Masken mit klagendem Ausdruck zur Charakteristik des Tragens, und als Sockel je zwei kleine Löwenfüfse, die durch zierliche Spiralen verbunden sind, ein echt antikes Motiv von fast reiner Ausführung, wodurch das Aufnehmen und feste Aufstehen vorzüglich ausgedrückt wird. Das Gebälk, von aufserordentlich schönen Verhältnissen und Profilen, ist in seinem mittleren Glied, dem Fries, den die klassische Kunst undekoriert lässt, horribile dictu mit einem kolossalen Eierstab geschmückt, aber so, dass die Eier als grofse Perlen und die Zwischenglieder als Pfeile gestaltet sind, wodurch das Belastetsein wie das Tragen deutlich charakterisiert wird. Der Giebel ist, wohl zum erstenmal in der Renaissance, als leichter flacher Bogen gestaltet, mit einer grofsen tellerartigen Rosette in der Mitte, die zusammen mit den schönen Voluten an den Ecken, mit rosettenartigem Schmuck in etwa halber Gröfse, und mit den kleinen vertieften Rosetten als Verzierung der Gesimsplatte einen sehr geschmackvollen, einheitlichen Dekor bildet. Die Sehne des Bogens entspricht der lichten Weite des Relieffeldes; dadurch bleibt auf den Ecken des Gesimses noch Platz, um jederseits eine Gruppe von zwei köstlichen Putten aufzunehmen, während zwei andere Putten, die wahrscheinlich ursprünglich eine Vase zwischen sich hielten, oben auf dem Bogen lagerten (jetzt, weil verstümmelt, im Refektoriums-Museum untergebracht). Hier, wo sie den Eindruck der Hauptgruppe nicht stören, bringen sie neues Leben, und in ihrer Haltung und im kindlichen Spiel klingen zugleich die statischen Funktionen des Tabernakels lebendig aus. Ebenso ausdrucksvoll und geschmackvoll ist der Sockel behandelt. Unter den Pilastern, die allein schwere Last nach unten werfen, springen zwei kräftige Konsolen vor, während der Sockel dazwischen, unter dem vertieften Relieffelde, in flachem Bogen zurückspringt und nur in der Mitte durch den schönen in Bänder und Flügel ausschwingenden Lorbeerkranz (wohl als Ehrenzeichen für den Bezwinger von Pisa, dessen Nachkommen das Denkmal stifteten) eine leichte konsolartige Stütze hat.

Dass Donatello in Rom sich angelegen sein liefs, sein Abc der klassischen Ornamentik möglichst zu bereichern, dass ihm aber weniger daran lag, es besonders zu

[1]) Donatellos malerische Raumempfindung geht hier, ähnlich wie beim Peterscziborium, so weit, dass er die Pilaster nach dem Relief zu als Pfeiler andeutet, indem er die Masken auch an den inneren Ecken des Kapitels anbringt, obgleich er den Grund des Reliefs nicht perspektivisch gestaltet, sondern als glatte, nur mit einer flachen Täfelung verzierte Wand abschliefst.

verbessern und immer in klassischer Weise anzuwenden, zeigen die beiden unter sich eng verwandten Sängertribünen des Doms und von San Lorenzo, von denen erstere noch im Jahre seiner Rückkehr aus Rom in Auftrag gegeben und gewiss damals schon im Modell festgestellt wurde, wenn sie auch erst 1439 vollendet und zwei Jahre später aufgestellt wurde. Dieser auf fünf mächtigen Konsolen (ursprünglich über der Thür der alten Sakristei des Doms) vorkragende Balkon hat zwar in den einfachsten Ornamenten: dem Eierstab, der Blattwelle und dem Perlstab, antike Motive, deren Einfluss sich auch in den übrigen Ornamenten verrät, aber nicht stärker als mehrere Jahrhunderte früher in den Bauten Toskanas, namentlich im Battistero und in S. Miniato, in denen wohl auch Donatello seine erste Anregung empfing. Was den Künstler in Rom fast ebensosehr wie die Antike angeregt zu haben scheint und in den Cantorien als Grundstimmung der gesamten Dekoration zum Ausdruck kommt, ist der farbige Schmuck der mittelalterlichen Monumente: die Denkmäler der Kosmaten mit ihrem bunten Mosaikschmuck und die Mosaikgemälde der Kirchen, die sich hier viel reicher und mächtiger darstellten als in seiner Heimat. Nicht nur der Grund der Reliefs ist mit diesem Mosaik aus bunten Glasstiften gebildet und die Zwischenräume der gröfseren Ornamente sind damit gefüllt, auch die beiden (jetzt fehlenden) Bronzeköpfe zwischen den mittleren Konsolen hoben sich von farbigen Marmorplatten ab, und überall vollendete ursprünglich Gold diesen prächtigen Mosaikschmuck.

Nicht weniger eigenartig wie die Dekoration ist der architektonische Aufbau der beiden Sängertribünen. In der Domopera liegt über den mächtigen Konsolen, welche als Mauerstücke gedacht sind, die von einer flachen Konsole getragen und von einer hochgestellten Konsole vorn abgeschlossen werden, eine kräftige Deckplatte, die mit einem wirkungsvollen Muschelfries, und darüber die Sockelbasis der Balustradenwand, die mit einem flachen Ornament dekoriert ist, worin je eine Palmette mit einem Kinderkopf in Strahlenkranz von palmettenartiger Zeichnung wechselt. Über jeder Konsole kröpfen sich Platte und Basis etwas vor und nehmen zwei schlanke, mit Goldmosaik verzierte Säulchen auf, hinter denen das kräftige Hochrelief mit den tanzenden Kindern liegt, während sie das hohe, als flache Hohlkehle profilierte Gebälkstück tragen, das die Tribüne abschliefst. An diesem Schlussstück, das sich nach oben leicht vorbiegt, wechselt auf Mosaikgrund ein grofses hochgestelltes Blatt mit einer schlanken Vase als Schmuck. Den unteren Abschluss des Ganzen gegen die Wand bildet ein flacher, oben mit einem kräftigen Eierstab und unten mit einer Laubwelle eingerahmter Sockel, dessen Fries in Halbrelief fünf Cherubim zeigt, zwischen denen sich kräftige Blattguirlanden spannen. Die Wangen der Konsolen schmücken die bekannten Donatelloschen mageren Rankenornamente, teils mit, teils ohne Vasen. Die Gesamtwirkung ist eine aufserordentlich kräftige und malerische und muss dies an dem dunkeln Platze, an dem das Stück ursprünglich stand, noch mehr gewesen sein. Was uns, mit der Richtschnur der klassischen Kunst gemessen, im einzelnen »barock« erscheint, ist der Ausfluss der genialen Eigenart, die ihre ganz eigenen Zwecke nur mit eigenen Mitteln erreichen wollte und konnte.

Nach dem Vorbilde dieser Sängertribüne wurde dem Künstler von Cosimo eine zweite für S. Lorenzo bestellt. Da plastischer Schmuck fast ganz ausgeschlossen war, hat der Künstler die Dekoration noch reicher, zierlicher und farbiger gestaltet. Die Tribüne steht hier auf sechs Konsolen von fast gleicher Form und ähnlichem Dekor, wie wir ihn an der Tribüne für den Domchor kennen lernten. Die Felder zwischen den einzelnen Konsolen sind mit farbig eingerahmten, bunten Marmorscheiben und zu äufserst mit dem Wappen der Mediceer ausgefüllt, hinter dem ein

Putto hervorschaut, der das Wappen hält. Die reich ornamentierte Basis unter den Konsolen zeigt zu unterst über einem Streifen mit den charakteristischen hochstehenden Pfeifen einen kräftigen Eierstab und zu oberst einen starken Wulst von zusammengeschnürten Seilen. Auf dieses merkwürdige Ornament, dem wir bei Donatello an gleicher Stelle noch einmal begegnen, ist der Künstler wohl durch die Verwendung der Seile bei Aufstellung der Skulpturen gekommen. Die Front des Balkons ist wieder mit zierlichen mosaizierten Säulchen geschmückt, hinter denen abwechselnd farbige Steintafeln und in Marmormosaik hergestellte Blendthüren mit Muscheln über den kleinen Thürflügeln angebracht sind. Die Basis, auf der die Säulen stehen, ist mit dem häufig von Donatello angewandten perlartigen Eierstab und darüber mit dem merkwürdigen flachen Dekor einer Palmette mit Flügeln zu den Seiten geschmückt. Sie kröpft sich über den Konsolen vor, während das obere Gesims, das auf den Säulen ruht, glatt durchgeht. Es besteht über einem zwischen



Donatello, Sängertribüne
In S. Lorenzo zu Florenz

Plättchen gefassten, mit einer Blattreihe bedeckten Karnies, wieder aus einer flachen, diesmal oben weit vorkragenden Hohlkehle. Auch sie zeigt wieder plastische Dekoration auf farbigem Mosaikgrund, und zwar ist es diesmal das Motiv einer von zwei Delphinen in die Mitte genommenen Muschel, das sich daran wiederholt; das früheste Beispiel dekorativer Verwendung des Delphins in der Renaissance, das mir bekannt ist.

Die Sängertribüne in S. Lorenzo ist wohl sicher im Zusammenhang und etwa gleichzeitig mit der Dekoration der Sakristei im Auftrage Cosimos entstanden. Die Sakristei selbst ist für die uns hier beschäftigende Frage viel weniger bedeutend, als man gewöhnlich annimmt. Und doch beruht auf ihr ganz besonders der schlechte Ruf unseres Künstlers als Dekorator; berichtet uns doch schon Brunelleschis Biograph Manetti, also ein jüngerer Zeitgenosse Donatellos, jener sei so wenig erbaut gewesen von der Leistung seines alten Freundes, dass er sich mit ihm darüber entzweit habe. Da die Richtung beider Künstler eine verwandte war, ist dies an sich nicht sehr wahrscheinlich, ganz abgesehen von der geringen Glaubwürdigkeit Manettis bei seiner alles Mafs übersteigenden Parteinahme für seinen Helden. Wie weit aber Brunelleschi dazu eine gewisse Berechtigung gehabt haben könnte, darüber ist bei dem Fehlen aller Farben, durch die der herrliche Raum erst seine volle Wirkung und namentlich

den Zusammenklang mit der plastischen Dekoration erhielt, und bei der jetzigen gleichmäfsigen weifsen Tünche kaum noch zu urteilen.[1]) Was Brunelleschi am meisten gestört haben wird,[2]) sind die Einrahmungen der beiden Bronzethüren, die in der That durch ihre aufserordentlich kräftigen, derben Giebel in die fast bescheidenen Profile von Brunelleschis Architektur rücksichtslos eingreifen. Für die Thüren mit ihren herrlichen kleinen Gruppen von je zwei Einzelgestalten in ganz flachem Relief, eingerahmt durch ganz bescheidene Ornamente, wie sie Donatello mit Brunelleschi gemeinsam sind, erscheinen diese niedrigen, lastenden Giebel ohne allen Dekor dagegen geradezu als Bedürfnis, um sie von dem mächtigen hohen Raum zu trennen, in dem sie sonst ganz verschwinden würden. Die Thonreliefs mit den Heiligen Kosmas und Damianus und Lorenz und Stephan über den Thüren sind von dem echt Donatelloschen mageren, aus hohen Vasen sich entwickelnden Pflanzenornament eingerahmt. Die Tondi mit den Heiligengeschichten an der Decke sind rein malerisch auf die Entfernung komponiert; architektonisch von gewissem Wert ist hier nur der flüchtig angedeutete Triumphbogen auf der sehr lebendigen Darstellung des Martyriums. In den Evangelistenreliefs erscheinen die einfachen, derben Formen und Ornamente der Sessel und Tische von Interesse durch die bekannten Motive des Meisters: Laubgewinde und Blattkränze, Rosetten, Vasen, Muscheln, Engelsköpfe u. s. f.

In die Zeit dieser Arbeiten für die Sakristeien des Domes und von S. Lorenzo fallen verschiedene einzelne, meist gleichfalls im Auftrage Cosimos ausgeführte Arbeiten, die neben manchen Eigentümlichkeiten, die wir in älteren Werken bereits kennen lernten, wieder neue Seiten von Donatellos Dekorationsart aufweisen. Wie anspruchslos und doch wie wirkungsvoll und fein der Künstler an seiner Bronzestatue des David, einem Werk, bei dem auch die Ciselierung ausnahmsweise ganz Donatellos Arbeit zu sein scheint, die Ornamente anbrachte und bildete, ist mit Recht wiederholt hervorgehoben. Von besonderem Interesse ist der Sockel der Bronzegruppe

[1]) Diese war jedoch nicht so farbig, wie gewöhnlich angenommen wird. Wie an den prächtigen grofsen Gestalten der beiden Heiligenpaare über den Thüren noch zu erkennen ist, waren die Thonreliefs mit einer feinen Stuckschicht von marmorartiger Farbe bedeckt, auf dem die Ornamente in Gold aufgetragen waren, während der Grund blau bemalt war; sie sollten also den Eindruck von Marmorreliefs machen.

[2]) Vielleicht war der Hauptgrund zu der Verstimmung ein rein persönlicher. Aus der Denunzia de' Beni von Brunelleschi wie von Buggiano für das Jahr 1433 wissen wir, dass ersterer für seinen Pflegesohn die Summe von 200 Goldgulden in Verwahrsam hatte, das Honorar für verschiedene Marmorarbeiten, worunter ein Altar und ein Grab im Auftrage von Cosimo de' Medici namhaft gemacht werden. Dass dieser Altar der reiche Marmoraltar der Sakristei in S. Lorenzo sei, hat schon C. von Fabriczy ganz richtig vermutet; in jenem Grabmal das der Eltern Cosimos unter dem Tisch der Sakristei zu erkennen, hat ihn nur die allgemein wiederholte, aber nirgends beglaubigte Tradition verhindert, dass Donatello der Urheber desselben sei. Doch trägt gerade dieser Sarkophag ebensosehr in seiner schwerfälligen Profilierung wie in seinen feisten, derben Putten den Charakter Buggianos in besonders ausgesprochener Weise. Freilich unter starkem Einfluss von Donatello, der ja in dieser frühen Zeit für den Künstler charakteristisch ist. Als nach Fertigstellung des Rohbaues der Sakristei die weitere Ausschmückung derselben in Frage kam, musste es Brunelleschi daran gelegen sein, diese wieder seinem Pflegesohn zu verschaffen, zumal er bei diesem ein entscheidendes Wort hätte mitsprechen können. Ebenso begreiflich ist es aber, dass Cosimo nach so mittelmäfsigen Arbeiten, wie es namentlich der Altar ist, an Buggiano nicht mehr dachte und Donatello mit der Aufgabe betraute, der schon damals unbestritten als Italiens gröfster Bildhauer galt und bereits verschiedene Hauptwerke für den Mediceer ausgeführt hatte.

von Judith und Holofernes, die ursprünglich einen Brunnen im Gartenhofe des Palazzo Medici schmückte, während ihr jetziger Platz aufserordentlich ungünstig ist. Schon das Gewand der Judith ist mit Aufnäharbeiten reich geschmückt, wie sie der Künstler besonders liebte; sie haben die charakteristischen Dekorationsmotive, die wir auch an seinen Skulpturen finden. Sehr eigenartig ist der Bronzesockel. Schon durch seine Form: er ist dreiseitig und hat an den Ecken glatte Balusterstäbe. Beide Formen gehen aus Donatellos Bestreben hervor, möglichst wenig tote Masse zu belassen und



Donatello, Marmorbasis des Marzocco
Vor dem Palazzo Vecchio zu Florenz

daher auch den Kern der Basis thunlichst einzuschränken und zu beleben. Solche gedrehten Stäbe, die zugleich dem malerischen Sinn des Künstlers mehr entsprechen als die gerade Säule, finden wir daher schon an der sehr geschmackvollen und eigenartigen Marmorbasis von Donatellos Marzocco vor dem Palazzo Vecchio; hier mit gewundenen Kannelüren, Schuppen und ähnlichem Dekor reich geschmückt, wonach die Arbeit etwa gleichzeitig mit dem Tabernakel an Orsanmichele zu setzen ist, was der Charakter des Löwen zu bestätigen scheint. Die Baluster stehen hier zu zweit vor den Schmalseiten des Sockels, dessen Breitseiten in flachem Relief mit der schön geformten Lilie von Florenz in dem einfachen Donatelloschen Lorbeerkranz mit flatternden Bändern geschmückt sind, während um das Gesims die kleinen Wappen der einzelnen Bezirke von Florenz mit ähnlichem Bänderschmuck laufen. In verwandter Weise finden wir diese Stäbe als Träger des Giebels bei verschiedenen Tabernakeln

von Madonnenreliefs, die auf Donatellos Werkstatt zurückgehen. Bei der Judith ist sogar der Sockel ein einziger mächtiger Balusterstab, der bei schlanker, fein bewegter, malerischer Form die Funktion des Tragens besonders deutlich ausdrückt.[1])

Ein Motiv von ganz ähnlicher Wirkung wie die Balusterstäbe erfindet Donatello, indem er ein Paar seiner schlanken Vasen mit ihrer Basis aufeinanderstellt, wie dies bei der Einrahmung des merkwürdigen Madonnenreliefs in der Mediceer-Kapelle von S. Croce der Fall ist. Wenn dieses Relief auch, wie eine Anzahl ähnlicher Madonnenreliefs, deren Mehrzahl jetzt im South Kensington-Museum, im Louvre oder im Berliner Museum sich befindet, in der Ausführung meist nur auf mehr oder weniger ungeschickte Gesellen Donatellos zurückgeht, so sind Erfindung, Modelle oder die Vorbilder dieser Reliefs doch sicher Donatello selbst zuzuschreiben; bis auf die flüchtige und oft selbst rohe Ausführung tragen sie alle Merkmale des Meisters. Auch in der Dekoration. Dies gilt ganz besonders von dem grofsen Marmorrelief der Cappella Medici, das die Bezeichnung barock in der That verdient, auch wenn man von der modernen Inschrifttafel absieht, die jetzt im unteren Teile eingelassen ist. Die Anbringung von Mosaikschmuck im Dekor und im Hintergrunde, die sehr eigenartigen Motive der Einrahmung (die Inschrifttafel ist durch ein paar Kinderkaryatiden flankiert und hat in der Basis ein paar Putten, die einen Kranz halten, ähnlich wie am Sockel des Ciboriums in St. Peter), der Fries von Cherubim mit Fruchtkränzen in dem eigenartigen, leicht herausgewölbten oberen Abschluss des eigentlichen Relieffeldes: alles das sind charakteristische Motive der malerischen Dekorationsweise Donatellos.

Ähnliches, wenn auch nicht in so reichem Mafse, beobachten wir bei verschiedenen anderen Madonnenreliefs, deren Einrahmungen leider nicht erhalten sind. Cherubim mit oder ohne Fruchtkränze schmücken die Heiligenscheine von ein paar Madonnen im Kensington-Museum und im Louvre, während sie bei der bronzenen Madonnenstatue des Santo die originelle Krone bilden. Der merkwürdige, magere

---

[1]) Dass der Sockel von Donatello herrührt und nicht etwa aus der Zeit der Revolution von 1495, als die Gruppe aus dem Mediceerpalast vor den Palazzo Vecchio und bald darauf in die Loggia gebracht und mit ihrer monumentalen Inschrift versehen wurde, beweist die Form und Dekoration; dagegen scheint mir zweifelhaft, ob ihn Donatello für die Judith gearbeitet hat. Nicht nur ist der Sockel für die auf allen Ecken darüber hinausspringende Basis zu klein; es liegen auch die drei Öffnungen für den Wasserauslauf in der Basis so darüber, dass das Wasser auf die Platte der Säule und nicht über dieselbe hinaus spritzen musste. Obenein ist diese gar nicht verwittert, wie es doch der Fall sein müsste, wenn sie mehr als ein halbes Jahrhundert in der Mitte einer Fontaine gestanden hätte. Auch ist mir nicht verständlich, wie diese hohe schlanke Säule innerhalb eines Brunnens zu denken wäre. Sollte sie nicht vielmehr von Donatello als Basis für seinen David gearbeitet und erst bei der Entfernung beider Bronzefiguren aus dem Palast 1495 für die Judith genommen sein? Vasari erzählt allerdings von einer Basis aus Marmor und Bronze, die Desiderio für Donatellos David angefertigt habe; aber dass dieser zu Vasaris Zeit darauf stand, ist kein Beweis, dass er auch ursprünglich darauf stand. Cosimo hat dieses Meisterwerk gewiss nicht jahrzehntelang ohne Sockel gelassen, und Donatello selbst wird von vornherein für einen solchen gesorgt haben. Auch bestätigt dies gerade Vasari an einer anderen Stelle, auf die mich C. von Fabriczy aufmerksam macht: im Leben Bandinellis (VI, 144) erwähnt er eine von Bandinelli für den Hof des Palazzo Medici gearbeitete Statue, deren schwerfälligen Sockel er durch Benedetto da Rovezzano arbeiten liefs, »non considerando lui l' ingegno di Donatello, il quale al Davitte, che v' era prima, aveva fatto una semplice colonna . . .« Die Judith stand sehr wahrscheinlich auf dem jetzt verschwundenen Brunnen aus Granit mit Marmorornamenten von Donatellos Hand, den Vasari und andere im zweiten Hof des Palazzo Medici beschreiben.

Fries mit wechselnden Palmetten und Engelsköpfen im Strahlenkranz, wie an der Sängertribüne der Domopera (und ähnlich an den Beinschienen des Gattamelata), findet sich an einem kleinen Marmorrelief der Madonna im Berliner Museum. Dieses hat auch mit einem verwandten Madonnenrelief des Louvre und dem frühen kleinen Flachrelief der Madonna mit Heiligen und Engeln im Kensington-Museum (vergl. S. 4) die nur bei Donatello in dieser Zeit gelegentlich vorkommende ovale Form gemein. In der Mehrzahl dieser Reliefs sitzt Maria auf einem niedrigen Klappstuhl mit dem für den Meister charakteristischen grofsen Blattornament und kräftigen Voluten am Ende der Lehnen, die mit Rosetten geschmückt sind. Auch die weiten Kleider, ihr Schnitt und ihre Stickereien an den Säumen, auf den Schultern und an der Brust, ihr Schmuck und andere Eigentümlichkeiten Donatellos sind den meisten gemeinsam.

Echt monumentale Aufgaben waren es, für die Donatello 1443 nach Padua berufen wurde und die sich ihm dort während seines zehnjährigen Aufenthaltes boten. Hier standen ihm meist nur untergeordnete Gesellen zur Seite, die er teils wohl aus Florenz mitbrachte oder nachkommen liefs, teils aus jungen Künstlern Paduas sich erzog, da er Gehilfen bei diesen grofsen Arbeiten nicht entbehren konnte. Alles, was sie an Architektur und Dekoration aufweisen, ist zweifellos Donatellos Erfindung,[1]) wenn wir auch für die trockene und nicht selten unrichtige Art der Zeichnung, die gelegentlich störend auffällt, nicht ihn, sondern jene Gehilfen verantwortlich machen müssen, die nach seinen Entwürfen die Modelle herstellten und Guss und Ciselierung ausführten.

Das Reiterdenkmal des Gattamelata, im wesentlichen vom Meister selbst ausgeführt, hat in dem schönen Gorgonenschmuck des Panzers, wie in den köstlichen Putten an dem reichen Sattel, vorwiegend figürlichen Schmuck. Sehr merkwürdig und für Donatellos architektonische Richtung ganz bezeichnend ist dagegen sein Sockel. Schon der ovale Grundriss steht damals wohl einzig da; ebenso auffallend ist die äufserste Beschränkung der Profile, des Gesimses und der Basis, die vertieft, ohne jedes Ornament eingelassenen Reliefs mit dem von Genien gehaltenen Wappen oberhalb der Platte des Hauptgesimses und der thürartige flache Schmuck am mittleren

---

[1]) F. Wolff bestreitet in seiner Michelozzo-Studie die Berechtigung, diese Paduaner Bronzen, »deren Entstehungsgeschichte höchst unklar sei«, für die Frage nach der architektonischen Begabung Donatellos heranzuziehen. »Es scheint doch,« — so heifst es dort (S. 25 unten) — »dass die Anwendung des coulissenartigen Architekturhintergrundes auf dem Relief dort speziell lombardisch und paduanisch ist, da sie so nachdrücklich von der Squarcione-Schule aufgenommen und durchgeführt ist;« und später wiederholt er sein Lob der »architekturbegabten oberitalienischen Donatello-Schüler, die architektonisch dachten, wie die Hintergründe der Reliefs in S. Antonio beweisen!« Diese Entdeckung ist übrigens nicht einmal neu; und schon Willi Pastor, der Eideshelfer des Herrn Wolff, der sich nach dem Motto über seinem Buch auch unter die Protektion des Herrn Marcel Reymond gestellt hat, hatte 1891 in seiner »evolutionistischen Studie über Donatello« ausgesprochen, dass in dem Verhältnis der Paduaner Schulen zu Donatello nicht dieser der Gebende war, sondern dass vielmehr Donatello von Squarcione und unbekannten Paduaner Gröfsen gelernt habe. Die Art, wie Pastor dies und seinen ganzen Protest gegen den »Donatello-Kultus« zu begründen sucht, zeugt zwar von geringen Kenntnissen und oberflächlichen Studien, aber der junge Student verficht diesen paradoxen, von irgend einem Lehrer hingeworfenen Gedanken doch mit Geschick und gelegentlich selbst mit Geist. Die Art, mit der ihn hier Dr. Wolff einfach als Thatsache nachbetet, hat diese Entschuldigung nicht für sich und verdient in ihrer platten Verdrehung des sonnenklaren Thatbestandes deutlich gekennzeichnet zu werden.

Teile des eigentlichen Postaments, wodurch wohl der Eindruck erweckt werden soll, als ob dieser hohe Unterbau zugleich die Gruftkapelle des im Denkmal Gefeierten enthielte.

Der grofse Altaraufbau und die Tribuna im Chor des Santo müssen die bedeutendsten architektonischen Leistungen des Künstlers gewesen sein; leider sind sie uns beide nicht mehr erhalten, nicht einmal in alter Abbildung. Erhalten sind allein die mächtigen Chorschranken aus rotem Veroneser Marmor, in deren Vasen und sonstigem Dekor sich Donatellos Stil deutlich ausprägt. Von den Bronzereliefs haben die Tafeln mit den spielenden und singenden Engeln sowohl auf dem schmalen, profillosen Rahmen wie im Grunde nur ganz flache, durch Vergoldung hervorgehobene Schnüre und Guirlanden von Blättern, die Tafeln mit den Evangelistensymbolen und der Pietà dagegen eine eigenartige Verzierung des Grundes durch kleine Muster, die teilweise poliert und vergoldet sind und dadurch einen ähnlichen Eindruck machen wie der Grund mit Glasmosaik in seinen Marmorreliefs.

Am wichtigsten für die Beurteilung des architektonischen Sinnes unseres Künstlers sind unter den Reliefs des Altars die vier gröfseren Tafeln mit den Wundern des hl. Antonius. Bei den aufserordentlich figurenreichen Scenen lag es Donatello vor allem daran, durch den architektonischen Hintergrund die Gruppen klarer zu scheiden, die Perspektive zu verstärken und auch den Grund, den figürlichen Darstellungen entsprechend, reich zu beleben. Er legt die Scenen daher alle in das Innere grofser Bauten, die er möglichst reich ausstattet. Balkenwerk in mannigfachster Verschiebung und Verkürzung, Mauern, oft unfertig und mit Angabe des Sparrenwerks und aller Steinlagen, mit Kassettendecken, Treppen, Stufen, Geländern, Gittern, Leitern u. s. f. sind seinen malerisch-perspektivischen Absichten besonders günstig. Die schöne Architektur steht daneben erst in zweiter Linie. Aus ähnlichen Rücksichten bildet er die Details in reichster Fülle, aber nur ganz leicht andeutend und rein nach malerischen Zwecken. Es sind die einfachsten Dekorationsmotive, deren er sich regelmäfsig bedient und in deren Bildung und Anwendung er sich noch mehr von den klassischen Vorbildern entfernt, wie in den Arbeiten der zwanziger und dreifsiger Jahre. Nur ganz vereinzelt, wie bei dem Eselswunder, wo die Kapitelle der beiden grofsen Pilaster an den Ecken mit fabelhaften Seetieren dekoriert und die Arkadenzwickel mit jugendlichen Tubabläsern ausgefüllt sind, giebt er wieder reicheres klassisches Detail. Was aber diese Bauten auszeichnet, ist die Grofsräumigkeit und die Schönheit der Verhältnisse. Die drei grofsen Nischen im Hintergrunde des eben genannten Reliefs, in denen sich die Erinnerung an die Caracalla-Thermen und an die Constantins-Basilika auf den ersten Blick verrät, dürfen wir wohl als die grofsräumigste, prächtigste Architektur bezeichnen, die in der italienischen Plastik und Malerei vor der Halle in Raffaels »Schule von Athen« abgebildet worden ist. Die Verhältnisse, die Spannweiten, die Pilaster mit dem Gesims, die Zwickelfiguren und die Schlusssteine mit den Putten darauf, die doppelten bronzenen Gitter in den Bogen mit ihrem Durchblick und der Altar in der mittleren Nische bilden für sich schon ein überwältigendes, grofsartiges einheitliches Ganzes, auch abgesehen von der Wirkung, die dadurch der dargestellten Scene gegeben wird. Von ähnlicher Schönheit ist das Kircheninnere mit der Anerkennung des Kindes, wenn auch hier die flachen Giebel über den Seitenthüren, der Wechsel von hohen und flachen Bogen und Ähnliches schon weitgehende malerische Freiheiten sind, die die Ausführung eines solchen Baues mindestens problematisch machen würden. Dies gilt im höheren Mafse noch von dem Innenraum (wohl einem Hof?) mit der Darstellung des Wunders vom Herzen des Geizigen.

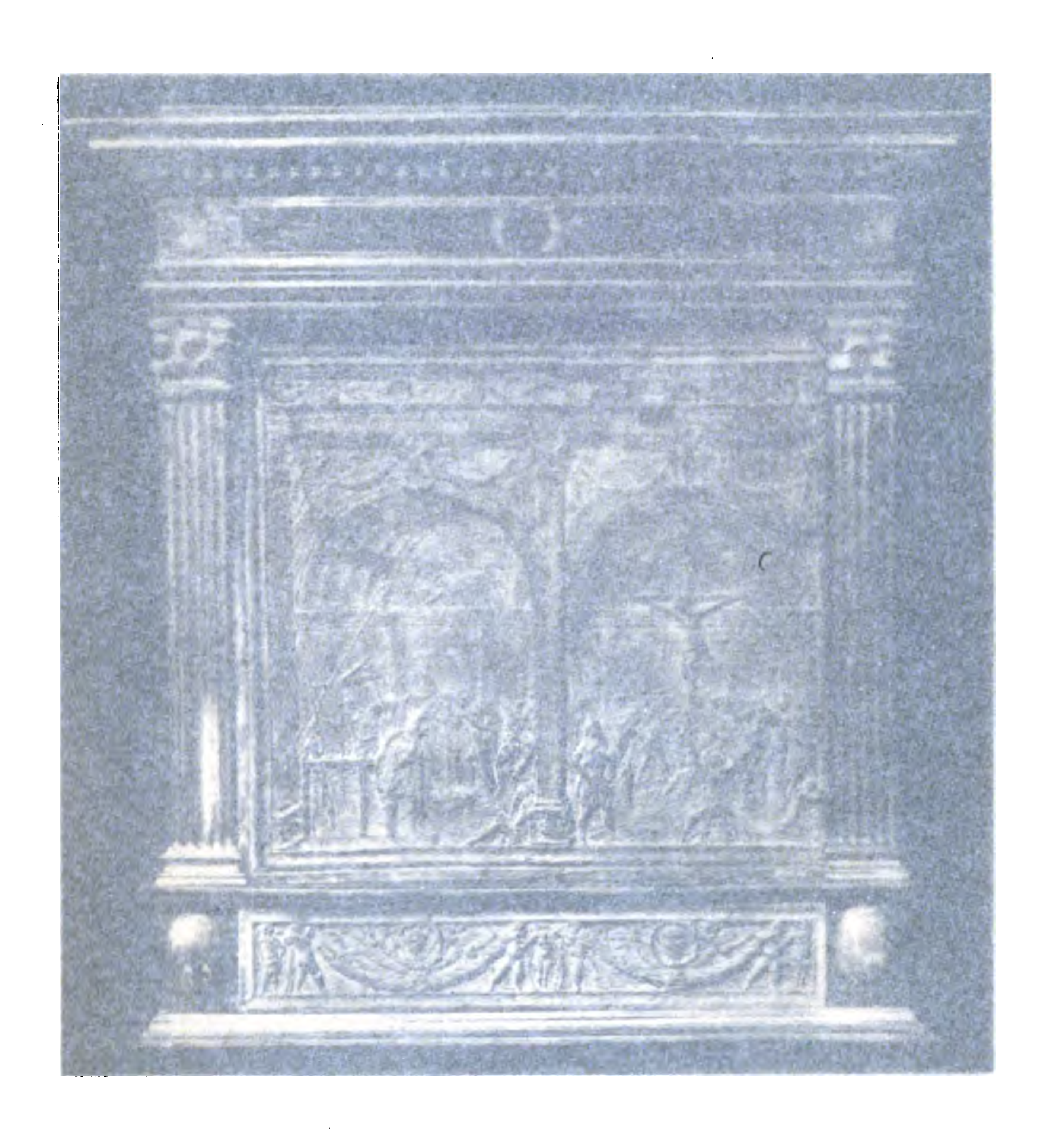
Aus der Zeit nach der Rückkehr Donatellos in die Heimat 1453 kommt nur noch ein grofses Werk für die Frage nach Charakter und Entwickelung seines Dekorationsstils in Betracht: die Bronzekanzeln in S. Lorenzo. In dem unfertigen Zustand, in dem der Künstler sie hinterliefs, und bei den mehr oder weniger starken Überarbeitungen, die sämtliche Tafeln durch Schüler, meist wohl erst nach Donatellos Tode, erfahren haben, bieten sie ein nicht ganz zuverlässiges Material. Man sieht deutlich, wie in manchen Tafeln (ich nenne das Relief mit den Frauen am Grabe, die Ausgiefsung des heiligen Geistes, das Doppelrelief mit Christus vor Pilatus und Christus vor Kaiphas, einzelne Friesstücke) ganze Figuren oder selbst Gruppen nur flüchtig in Wachs angelegt waren und dann entweder so gegossen sind oder meist vorher von dem einen oder anderen Schüler in mehr oder weniger flüchtiger oder selbst roher Weise in Wachs ausgeführt wurden. Man beachte, um sich von letzterem zu überzeugen, neben vielem anderen die Figuren im Grunde der Kreuzabnahme!

Am weitesten vorgeschritten, wenn auch in den meisten Tafeln gleichfalls noch unfertig, war bei Donatellos Tode die Kanzel an der Südseite, nach deren Vorbild die andere Kanzel von den Schülern notdürftig vollendet wurde. Erstere ist im Aufbau, namentlich durch ihr kräftiges, schönes Gesims, die interessantere. Der Künstler ist darin so weit gegangen, dass er die einzelnen Scenen völlig wie auf der Bühne zeigt, indem er sie durch niedrige, perspektivisch verkürzte Coulissen trennt, eine Konsequenz seiner Richtung des malerischen Reliefs, die in der That schon über die Grenzen des Erlaubten hinausgeht. In der nördlichen Kanzel zeigt der Dekor der oberen Platte des Gesimses eine interessante Umbildung des klassischen Motivs von wechselnden Sirenen und Palmetten. Die einzelnen Teile dieser Kanzel waren vom Meister wohl meist in den Modellen schon vorbereitet, einzelne vielleicht sogar schon gegossen, aber wohl noch nicht ciseliert. Dagegen war die Wiederholung des Puttenfrieses an der südlichen Kanzel gewiss nicht beabsichtigt, sie ist vielmehr ein Notbehelf der Schüler, denen auch das störende Fehlen einer Platte unter diesem Friese zur Last fällt. Die einzelnen Reliefs an der Nordkanzel sind durch kannelierte Pilaster getrennt, deren Kapitelle je zwei Putten zeigen, die ein Laubgehänge zwischen sich halten. Architektonisch von gröfserem Interesse ist in den verschiedenen Reliefs der Saal mit seiner schönen Kassettendecke im Martyrium des hl. Lorenz, die Pfeilerhalle des Camposanto bei den Frauen am Grabe, sowie in dem Doppelrelief mit Christus vor Kaiphas und Christus vor Pilatus die stattlichen Räume mit hohem Tonnengewölbe und Durchblick in eine Pfeilerhalle, die mit Gittern geschlossen ist und einen Balkon trägt. Rücksichtsloser noch als in den Tafeln mit den Wundern des hl. Antonius machen sich hier malerische Zwecke in Bildung und Anordnung dieser Räume wie in ihrer Dekoration geltend. Dabei kommen aber namentlich in dem Doppelrelief die Erinnerungen des Künstlers von seinem römischen Aufenthalt noch einmal in voller Kraft zum Ausdruck; nicht nur in der Architektur, sondern ebenso stark in den drei geflügelten Jünglingsstatuen, die auf Säulen vor den Pilastern stehen. Diese Gestalten haben etwas Klassisches in ihrer ruhigen Haltung und gewählten Stellung; von den Säulen, auf denen sie stehen, sind zwei aus malerischer Rücksicht mit schraubenartig laufenden Kannelüren, die dritte, nach Art der Trajanssäule, mit umlaufenden Reliefs geschmückt, und die Kapitelle sind, den Statuen zuliebe, als korbartige Untersätze gestaltet.

Auch hier müssen wir bald aus flüchtiger Anlage, bald aus missverstandener, roher Überarbeitung der Schüler die Absicht Donatellos mühsam ergänzen. Zum Glück ist uns eine ganz unverfälschte grofse und verhältnismäfsig durchgeführte Skizze

des Künstlers erhalten, aus der wir uns gerade jenes Doppelrelief der Kanzel deutlich in den ursprünglichen Entwurf des Künstlers zurückübersetzen können, und das zugleich für das architektonische Empfinden des Künstlers in dieser letzten Zeit wie überhaupt eins der wertvollsten Dokumente ist. Es ist dies ein unbemaltes Thonmodell mit dem Doppelrelief der Stäupung und der Kreuzigung Christi, das in seiner alten Einrahmung die Wappen von Florenz und von S. Giovanni trägt, während die Basis rechts das Wappen der Florentiner Familie Forzori und links das Profilportrait eines jungen Mannes, wohl des Stifters, zeigt. Danach scheint das Modell als Entwurf der Stiftung eines Forzori für das Battistero entstanden zu sein, dessen Ausführung unterblieb, wohl durch den Tod des Künstlers; denn die Arbeit verrät sich in allem als ein Werk seiner letzten Jahre. Die Verwandtschaft mit dem Doppelrelief an der nördlichen Kanzel ist so grofs, dass es Hans Semper, der es allein erwähnt, als Skizze dafür angesehen hat, was sich jedoch aus den abweichenden Darstellungen, aus Wappen und Einrahmung als irrtümlich ergiebt. Da die Figuren verhältnismäfsig klein und flach gehalten sind, kommen die hohen gewölbten Räume zu um so bedeutenderer Geltung. Mit der Grofsräumigkeit und den schönen Verhältnissen verbindet sich die Feinheit der bescheidenen Profile und Kassetten, die trotz des kleinen Mafsstabes und der skizzenhaften Behandlung mit gröfster Meisterschaft nach der Verkürzung abgestuft sind. Ein Geländer im Vordergrund, Speere, Fackeln und ähnliches dienen dem Künstler wieder als Mittel zur Verstärkung der perspektivischen Wirkung. Die beiden Bogen werden von einem mit leichtem Palmettenfries geschmückten Gesims bekrönt, das Halbpfeiler tragen, ein Motiv, das der Künstler, wie die Verhältnisse und die Bogenwölbungen, fast treu der Antike, namentlich den römischen Triumphbogen, entlehnt. Die Kapitelle sind zierliche Kompositakapitelle von eigenartigem, geschmackvollem Dekor. In den Zwickeln finden wir, wie schon früher wiederholt, geflügelte Jünglingsgestalten und an den Schlusssteinen wieder die fröhlich ausschreitenden Putten; in ähnlicher Weise schmücken den Sockel schwebende Putten, welche Muscheln mit dem Wappen und dem kleinen Profilbildnis tragen oder Guirlanden darunter halten. Neben seinem hohen künstlerischen Wert bietet dieses Relief auch das Interesse, dass es uns zeigt, wie weit der Künstler seine Skizzen durchbildete, nach denen seine Gehilfen die Ausführung zu machen hatten. Das Figürliche und die Architektur ist ziemlich gleichmäfsig durchgeführt, freilich immer nur in skizzenhafter Weise; dagegen sind Ornamente, die sich ähnlich wiederholen, wie die Palmetten am Fries, die Kapitelle und anderes, nur an einer Stelle ausgeführt, im übrigen nur in der grofsen Form angelegt. Dass die verschiedenen Gehilfen, die danach der eine das grofse Modell anfertigte, ein anderer den Guss machte, ein dritter und vierter endlich die Bronzetafel ciselierte und schliefslich vergoldete, immer mehr vom Entwurf des Künstlers sich entfernten, beweist ein Vergleich dieser Skizze mit den Tafeln der Kanzel und zum Teil selbst mit den Reliefs im Santo.[1])

[1]) Nicht erwähnt habe ich unter den dekorativen Werken Donatellos die Fontana Pazzi, die von der Familie lange im Hofe des Bargello aufgestellt war und seit etwa fünfzehn Jahren im Besitz des Antiquars Bardini in Florenz sich befindet, während ein Stück des Fufses, in Form einer kurzen Vase, schon vor etwa dreifsig Jahren vom Maler Tricca erworben wurde. Im Aufbau wie im reichen Dekor hat diese grofse Marmorfontaine die engste Verwandtschaft mit der aus Villa Castello jetzt in das neue Treppenhaus des Palazzo Pitti überführten Fontaine, die von Vasari u. a. dem Antonio Rossellino zugeschrieben wird, während dieselben Biographen die Fontana im Palazzo Pazzi als das Werk Donatellos bezeichnen. Da an dieser letzteren aber weder Form noch Ornamente besonders charakteristisch für Donatello sind (vielleicht mit





DONATELLO

THONSKIZZE EINES ALTARS

IM SOUTH KENSINGTON MUSEUM ZU LONDON

In diesen ebenso zahlreichen als mannigfachen Arbeiten, die nur ihm allein zugeschrieben werden können, zeigt sich Donatello auch nach der architektonisch-dekorativen Seite als der geniale Künstler, der recht eigentlich der Renaissance ihre Bahnen gewiesen hat. Ein Künstler von der unerschöpflichen Phantasie, von dem grofsartigen Kompositionstalent und der leichten Schaffensgabe, wie sie Donatello besafs, musste auch architektonisch sehr begabt sein; es ist dies ein notwendiger Ausfluss jener Eigentümlichkeiten seiner plastischen Begabung. Die Fülle seiner Gedanken weifs der Künstler stets in neue Formen zu giefsen. Von vornherein auf die Plastik verwiesen, in der er sich nicht nur, wie Michelangelo, mit Vorliebe, sondern fast ausschliefslich bethätigte, obgleich er sich gelegentlich auch als Goldschmied oder als Maler bezeichnet, hat er sein umfassendes Genie in seinen Bildhauerwerken auch nach der architektonischen und malerischen Seite bekundet. Freilich immer nur im Sinne des plastischen Werkes, das ihn gerade beschäftigte. Er hatte für grofse Verhältnisse und Raumwirkung ebensoviel Sinn wie für die architektonischen Details; aber je nach der Anforderung des plastischen Kunstwerkes hat er bald die eine, bald die andere Seite betont, bald flüchtig angedeutet, bald aufs sorgfältigste ausgeführt, bald nur grofse Formen, bald die reichsten und mannigfachsten Details gegeben und diese oft in der eigenartigsten Weise erfunden und gebildet, wie ich im vorstehenden näher ausgeführt habe. Gerade wie er als Bildhauer die Antike so fleifsig studierte und in seinen Werken so stark benutzte, ja direkt kopierte, wie kein anderer Bildner der Renaissance, und doch ihr gegenüber als der selbständigste Künstler vor Michelangelo erscheint, so hat er auch die antike Architektur aufs eifrigste studiert, aber seine Studien in ganz eigener Art verwendet. Heinrich von Geymüller bezeichnet Donatello als »eine auch wegen seiner architektonischen Ideen und Anschauungsweise durchaus bedeutende künstlerische und zwar selbständige Erscheinung; bei ihm lag die Grofsartigkeit der Gesamtformen ebenso wie die elegante Durchbildung der Details in der Architektur nicht aufser seinem Können, wenn es ihm nur ernstlich darum zu thun war, sie nicht zu vernachlässigen«. Vom Schulmeisterstandpunkt könne man in dieser Beziehung manches an ihm tadeln, als Mensch und Künstler müsse man aber seine architektonische Dekoration »viel angenehmer und erfreulicher finden als manche sogenannte korrekte Leistung eines wirklich schaffenden Architekten«.

Als solcher »korrekter« Architekt erscheint auch Michelozzo, wenn wir uns ein Bild des Künstlers aus den ihm allein angehörenden Arbeiten machen, wie dies zur Entscheidung der Frage, was in den gemeinsamen Arbeiten Michelozzos und Donatellos dem einen oder dem anderen zuzuweisen ist, notwendig ist.

Michelozzo di Bartolommeo, etwa zehn Jahre jünger als Donatello und, wie dieser, als Goldschmied und Bildhauer ausgebildet, war zuerst Gehilfe Ghibertis, dem er bei der Ausführung der ersten Bronzethür, der Matthäus-Statue und der Reliefs des Taufbrunnens in Siena an die Hand ging. Als die Thür für das Baptisterium bis auf die Vergoldung fertig war, spätestens 1423, trat er mit Donatello in Verbindung, für den er dessen erste Bronzearbeiten goss: den 1423 in Arbeit befindlichen hl. Ludwig, im gleichen Jahr wahrscheinlich auch die Täuferstatuette für den Dom von Orvieto und

Ausnahme des Rankenwerks in der dreieckigen Basis), so möchte ich darauf hinweisen, dass sie Albertini ausdrücklich als ein Werk des Antonio Rossellino erwähnt, eine Benennung, die der Vergleich mit jener aus dem hinteren Hofe des Palazzo Medici stammenden und von dort vorübergehend nach Castello gebrachten Fontaine zu bestätigen scheint.

etwa 1425 das Relief mit dem Tanz der Salome am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena. Um 1425 wurde aus dem Gehilfen der Mitarbeiter Donatellos; beide arbeiteten fortan in gemeinsamer Werkstatt und traten in vollständige Geschäftsgemeinschaft, die noch 1433 bestand, aber bald darauf, von der Erledigung begonnener Arbeiten abgesehen, aufgehört haben muss. Michelozzo war also, bis er mit Donatello in Beziehung trat, urkundlich überhaupt nicht und jedenfalls nur in untergeordneter Weise als Architekt thätig gewesen; was er nach dieser Richtung (etwa bei fraglicher Beihilfe am Matthäus-Tabernakel) von Ghiberti hätte lernen können, lag noch im Übergangsstil. Wo wir Michelozzo zuerst selbständig auftreten sehen, frühestens um 1435, ist er zwar schon ein eifriger Vorkämpfer der Renaissancearchitektur, jedoch macht er, namentlich wenn er aufserhalb Florenz arbeitet, lokalen oder persönlichen Geschmacksrichtungen leicht Konzessionen, so dass wir in solchen Bauten zum Teil noch gotischen Formen begegnen. Um die Mitte der dreifsiger Jahre ist Michelozzo Hofarchitekt der Mediceer und als solcher bis zum Tode Cosimos fast ausschliefslich beschäftigt. 1437 beginnt auf Cosimos Kosten der Bau des Klosters S. Marco, etwa gleichzeitig wird auch die Aufführung des Mediceer-Palastes in raschen Fluss gekommen sein, und frühestens um diese Zeit kann die Cappella Medici in S. Croce [1]) begonnen sein. In allen diesen Bauten fällt die Einfachheit im Schmuck auf, der regelmäfsig die geläufigsten römischen Ornamente in ihren reinen Formen und in der alten Anwendung aufweist: den Eierstab, die Blattwelle, den Perlstab, den Zahnschnitt, die Pfeifen, das Band, das korinthische, das ionische und das Kompositakapitell. Weit seltener als Brunelleschi oder Donatello zeigt er daneben Ornamente, die der Florentiner Protorenaissance entlehnt sind. Figürlicher Schmuck ist nur ausnahmsweise angebracht, und dann nur wappenhaltende Putten im Giebel eines Portals oder Kränze mit Engelsköpfen dazwischen im Fries. Während Donatello, dem der Künstler diesen Dekor entlehnt, seine Engelsköpfe stets mit Flügeln versieht, fehlen sie bei Michelozzo; und die Kränze, die jener als einfache Blattkränze mit einer oder ein paar Blumen in der Mitte zu bilden liebt, sind bei ihm regelmäfsig voll aus allerlei Früchten mit einigen Blättern und Blumen zusammengebunden und zierlich befestigt.

Um 1444 übernimmt Michelozzo den Ausbau der Annunziata, 1446 wird er auch Leiter des Dombaues und für Piero de' Medici errichtet er 1447/48 das zierliche Tabernakel des heiligen Kreuzes in S. Miniato. Wo hier die Ornamente reicher werden, wie an dem grofsen Tabernakel oder richtiger dem Baldachin der Annunziata, haben wir dies wohl zum Teil auf Rechnung des ausführenden Künstlers Pagno di Lapo zu setzen, der lange Gehilfe in der gemeinsamen Bottega von Donatello und Michelozzo gewesen war. Aber auch hier wie in den beiden ganz ähnlichen, noch eleganteren und augenscheinlich etwas späteren Baldachinen der Imprumenta, die nach der aufserordentlichen Verwandtschaft wohl gleichfalls von Pagno nach Michelozzos Entwürfen unter Beihilfe des Luca della Robbia errichtet wurden, finden wir fast ausschliefslich klassische Ornamente verwendet. Dies gilt im allgemeinen auch für die spätere Thätigkeit des Künstlers aufserhalb Florenz: für die nach 1457 errichtete Mediceer-Bank in Mailand und die von den Vertretern der Medici in Mailand, den Portinari, seit 1462 nach dem Vorbild der Mediceer-Kapelle errichtete Kapelle in S. Eustorgio, [2])

[1]) Die reich skulptierte Thür, die vom ersten zum zweiten Klosterhof bei S. Croce führt, hat mit Michelozzo nichts zu thun.

[2]) In der Michelozzo-Studie von F. Wolff findet sich in Bezug auf die Portinari-Kapelle der merkwürdige Ausspruch: »Schon zwei Jahre, nachdem der Bau im Gange war,

zum Teil selbst für seinen Anteil an der Fassade des Stadthauses in Ragusa, wo der Künstler 1464 anwesend war. Nur machen sich hier gerade in der Dekoration neben den charakteristischen Elementen Michelozzos lokale Rücksichten besonders stark geltend; und wie in Ragusa venezianische Steinmetzen seinen Entwurf ausführten, so arbeiteten in Mailand lombardische Marmisti neben dem tüchtigen Gehilfen oder Werkmeister Michelozzos, der nach der Behandlung seiner Putten der Werkstatt Donatellos nahe gestanden haben muss.

Wie verhalten sich nun zu diesen Arbeiten, die jeder der beiden Künstler allein ausführte, die Monumente, die sie urkundlich zusammen ausführten? In der Denunzia dei beni vom Jahre 1427, der sichersten auf das Verhältnis der beiden Künstler bezüglichen Urkunde, erklären beide übereinstimmend, dass sie ihre Kunst »insieme e a compagnia« ausüben, und Michelozzo giebt des näheren an, dass sie »in den etwa zwei Jahren ihrer Gemeinschaft folgende Arbeiten unter den Händen hatten«: das Grabmal des Kardinals Baldassare Coscia für S. Giovanni in Florenz, ein Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci für Neapel und für Montepulciano ein Grabmal für Bartolommeo Aragazzi, sowie eine Marmorfigur für den Dom in Florenz. Donatello führt als persönliche Forderung 180 fior. für ein Relief am Taufbrunnen in Siena an, von dem er aussagt: »lo feci più tempo fa«, wie er auch sonst regelmäfsig allein als Verfertiger genannt wird, einen Mahnbrief auf eine Teilzahlung aus dem Mai 1427 ausgenommen, den die beiden Compagni zusammen unterschreiben. Auf Grund dieses Briefes und aus »stilkritischen« Gründen hat man nun, gegen Donatellos eigene Erklärung, dieses Bronzerelief mit dem Tanz der Salome neuerdings in der Erfindung bald ganz oder teilweise dem Quercia, bald Michelozzo, der es goss, zuschreiben und noch gar Ghibertische Einflüsse darin finden wollen. Da Donatello das volle Honorar von 180 Goldgulden für die Tafel erhielt, das auch mit Quercia, der bekanntlich die Anfertigung zuerst übernommen hatte, ausgemacht war, so kann kein Zweifel daran sein, dass er die Arbeit ganz von vorn angefangen hat; bei dem Charakter des Künstlers, wie er nicht nur aus seinen Werken zu uns spricht, sondern uns durch seine Zeitgenossen und Biographen, wie durch die Urkunden völlig bestimmt und übereinstimmend überliefert ist, wäre aber Donatello gewiss der letzte gewesen, der die Komposition eines dritten Künstlers ausgeführt hätte! Dass diese Darstellung des Tanzes der Salome mit Quercia nichts gemein hat, ist augenfällig, da er in seiner nur ausnahmsweise und spärlich angebrachten Architektur des Grundes noch kaum über Giotto hinausgekommen ist und seine Figuren noch thunlichst in *einem* Plane anordnet; ob aber in den Darstellungen am Taufbrunnen Quercia den Donatello oder nicht vielmehr dieser den Quercia beeinflusst hat, der doch als der letzte seine Arbeiten ablieferte, darüber zu entscheiden, ist hier nicht der Platz.

Wenn man dem gewaltigen Quercia die Erfindung dieses Reliefs wohl zumuten könnte, so ist doch die Zuschreibung an Michelozzo, ja auch nur eine wesentliche Beteiligung desselben völlig unverständlich. Zeigt es doch gerade alle Eigenschaften, die dieser Künstler nicht besitzt: die meisterhafte Anordnung, die lebensvolle Erzählung und dramatische Zuspitzung des Motivs, den bereits sehr entwickelten Naturalismus, den malerischen Sinn in Anordnung und Reliefbehandlung, das Bestreben nach starker perspektivischer Wirkung, möglichster Vertiefung des Raumes und reicher Belebung

verliefs Michelozzo die Stadt (Mailand), was allein schon beweist, dass er mit ihm nichts zu thun hat«! Auch ist dem Verfasser nicht bekannt, dass wir bisher keinen urkundlichen Anhalt für einen Aufenthalt Michelozzos in Mailand, geschweige für die Zeit desselben, besitzen.

der Ferne, wie wir es, noch stärker ausgebildet, in den Bronzereliefs des Santo zu Padua, in den Bronzekanzeln von S. Lorenzo und sonst vielfach bei Donatello finden — kurz, lauter Eigenschaften, die für Donatello ganz bezeichnend sind und die ihn hier schon auf der Höhe seiner Kunst zeigen. Wenn gewisse Eigentümlichkeiten, namentlich im Faltenwurf und in der zum Teil noch etwas typischen Bildung der Köpfe, die für eine ganze Reihe von Arbeiten Donatellos aus dieser Periode ebenso charakteristisch sind, etwa an Michelozzo erinnern, so hat dies einfach seinen Grund darin, dass dieser an solchen Arbeiten Donatellos, die er für ihn auszuführen hatte, seine Schule durchmachte. Statt dessen möchte man jetzt den jungen Gehilfen, der damals, soweit wir wissen, noch gar keine selbständige Arbeit aufzuweisen hatte, für die herrlichsten Werke seines Meisters verantwortlich machen; ihm soll Donatello verdanken, dass er sich schliefslich zu voller Meisterschaft entwickelte! Nein, als Gehilfe der grofsen Künstler: Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia, hat Michelozzo sich zum Bildhauer ausgebildet, in ihrem Schatten hat sich die Pflanze entwickelt, die zu ihrem Gedeihen stets eines Stammes bedurfte, an dem sie sich anranken konnte. Wo er allein und ganz selbständig ist, erscheint er zuweilen, sowohl in der architektonischen Konzeption wie in den Details, auffallend schwach; so in S. Marco und in der Cappella Medici.

Die Sieneser Bronzen sind nicht die ersten Arbeiten, die Michelozzo für Donatello gegossen hat; die erste gemeinsame Arbeit ist sehr wahrscheinlich die Bronzestatue des hl. Ludwig, jetzt fast unsichtbar innen über dem Portal von S. Croce aufgestellt, die um 1418 bei Donatello für Orsanmichele bestellt wurde; 1424 oder 1425 wurde die Statue fertig abgeliefert. Sie ist von Interesse für unsere Frage, da das Kopfende des Bischofsstabes ein ganz architektonisch gedachtes Stück der Goldschmiedekunst ist und zwar schon in beinahe reinen, reichen Formen der Renaissance. Die Urkunden nennen nur Donatellos Namen; Ghiberti hat uns dagegen die Nachricht hinterlassen, dass Donatello einen Gehilfen bei der Arbeit hatte. Danach würden wir aber durchaus noch kein Recht haben, anzunehmen, dass Michelozzo, dem wir die Ausführung des Gusses nach jener unbestimmten Notiz Ghibertis ja nur vermutungsweise zuschreiben können, dieses Schmuckstück gearbeitet oder entworfen habe, auch wenn nicht die sehr eigenartige Erfindung und die plastische Bildung für Donatello sprächen. Der obere Abschluss des Bischofsstabes, dessen Krümmung [1] leider abgebrochen ist, ist in Form eines schlanken, runden Tempietto gehalten, das in vier flachen, oben mit Muscheln verzierten Nischen nackte Putten als Wappenhalter zeigt; die Basis wird von vier schlanken, mit Blättern geschmückten Konsolen getragen; das flache, aber reich gegliederte Gesims hat eine kegelartige Bekrönung mit kleinen Giebeln über der Simsplatte und einem schuppenartigen Ornament. Die Putten erinnern schon ganz an die köstlichen, bald darauf entstandenen Engelstatuetten auf dem Taufbrunnen in Siena. Durch die flachen Profile und Ornamente ist das Architektonische geschickt untergeordnet, so dass der Charakter des Gerätes nicht beeinträchtigt ist. Zufällig besitzen wir gerade von Michelozzo ein gleiches aber erst zehn bis fünfzehn Jahre später entstandenes Stück, den Stab des hl. Augustin über dem Portal von S. Agostino in Montepulciano; dieser hat zwar einen ähnlichen oberen Abschluss, der aber, nüchtern und schmucklos, einer Plumpkeule ähnlich ist.

[1]) Sie lässt sich ergänzen durch den Krummstab auf dem Grabsteine des Bischofs Pecci im Dom von Siena; dieser zeigt in der kräftigen Krümmung die Figur eines fröhlich aufjauchzenden Putto, ähnlich einem der Putten auf der Bekrönung des Sieneser Taufbeckens.

Wie in diesen Arbeiten Michelozzo, so lässt sich umgekehrt Donatello bei einer anderen der in der Denunzia dei beni genannten Arbeiten, bei dem Grabmal in Montepulciano, ganz ausschalten. Für dies Monument war 1427 erst eine Anzahlung zur Beschaffung des Marmors gemacht worden; 1429 wurde es in einem neuen Kontrakt mit den Erben des Bartolommeo Aragazzi dem Michelozzo allein aufgetragen, der auch allein bis zur Vollendung 1436 und später noch die Zahlungen erhielt. Da die architektonische Einrahmung des Monumentes leider bei der Entfernung aus der von Michelozzo dafür errichteten Kapelle zerstört worden ist, bietet es uns nach der architektonisch-dekorativen Seite nur ganz geringen Anhalt (in dem Sockelfries mit kranzhaltenden Putten), um so mehr aber für die Bestimmung der bildnerischen Thätigkeit Michelozzos. Die ernsten, stattlichen Gestalten von edlen Zügen und guten Verhältnissen, in klassischer Gewandung und Haltung, haben mit Donatellos Kunst, wenn sie auch zum Teil aus ihr abgeleitet sind, oder mit der eines anderen Künstlers der Zeit keine nähere Verwandtschaft; dagegen zeigen sie in dem kräftigen Hochrelief, in der Gewandung, in der Auffassung und gelegentlich selbst im Motiv (in dem Relief mit dem Abschied der Angehörigen vom Verstorbenen) einen so starken Anschluss an die Antike, wie wir ihn gleichzeitig bei keinem anderen Bildhauer beobachten; ein charakteristischer Zug, den wir auch an dem Architekten Michelozzo wahrnehmen. Eine feinere Belebung geht diesen Figuren freilich ab, und daher versagt der Künstler vollständig, wo er lebendigere Darstellungen schildert, wie gerade in jener Abschiedsscene und in dem Relief mit der Verehrung der thronenden Madonna. Diese Bildwerke geben uns den Anhalt, um Michelozzo eine Anzahl stattlicher Madonnenreliefs in Thon und Marmor, die jetzt meist nicht mehr an ihrem Platze sind, zuzuschreiben; sie lassen uns aber auch in den Bildwerken am Grabmal des Kardinals Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel, das ihm mit Donatello zusammen in Auftrag gegeben war, Michelozzo als den Hauptkünstler, wenn nicht als den eigentlichen Urheber erkennen.[1]) Mit Ausnahme des Sarkophags mit dem kleinen Flachrelief der Himmelfahrt Mariä, das sich sofort als ein sehr bezeichnendes, treffliches Werk Donatellos verrät, zeigen sämtliche Figuren und Reliefs den gleichen Charakter wie die Bildwerke des Grabmals Aragazzi. Kleinere Abweichungen, namentlich im künstlerischen Wert, haben wir wohl den verschiedenen Händen zuzuschreiben, deren sich Michelozzo bei der gleichzeitigen Ausführung verschiedener so umfangreicher Monumente bedienen musste. Dass dies der Fall war, bestätigt auch der wesentliche Vorzug seiner Thonbildwerke vor fast allen seinen Marmorarbeiten.

Da der figürliche Teil dieses Denkmals sich als das Werk Michelozzos erweist, so ist es von vornherein wahrscheinlich, dass auch der architektonische und dekorative Teil ihm angehöre, abgesehen vielleicht von dem Motiv des schönen Triumphbogens. Der Vergleich mit seinen beglaubigten Werken beweist dies im vollen Mafse. Die kannelierten Säulen und Pilaster mit Kompositakapitellen, die zierlichen Doppelpilaster, die bescheidenen Profilierungen und spärlichen Ornamente, alles im Anschluss an die römische Antike, entsprechen keineswegs dem Charakter von Donatellos Architekturen, wohl aber denen Michelozzos, wenn auch noch in weniger ausgesprochener, schüchterner Weise; haben wir es hier doch mit dem

---

[1]) Wie sich damit die Thatsache vereinigen lässt, dass Donatello die zweite Hälfte des Jahres 1428 in Pisa zubrachte, wo das Grabmal Brancacci damals gearbeitet wurde, weifs ich allerdings nicht zu erklären. Vielleicht hatte er dort gleichzeitig andere Marmorwerke, wie das Grabmal Coscia, in Arbeit.

frühesten seiner uns bekannten Werke dieser Art zu thun. Ganz Michelozzos Art, wie wir sie im Gang vor der Mediceer-Kapelle in S. Croce, in Mailand und Ragusa kennen lernten, entspricht auch die Anlehnung an die heimische Kunst: hier das Zurückgehen des ganzen Aufbaues samt den Gestalten, die den Sarkophag tragen, auf die Vorbilder der älteren Kunst Neapels. Die Architektur scheint mir nun keineswegs so mustergültig, wie man sie zu bezeichnen pflegt. Der Aufbau ist unbedeutend, die Verhältnisse sind vielfach nicht glücklich oder geradezu verfehlt, und die einzelnen Glieder haben zum Teil keine richtige Bedeutung. Die Säulen sind zu schlank und mächtig, da sie nur einen ganz leichten Aufbau tragen; die grofsen Pilaster der Rückwand sind überflüssig und werden von dem Sarkophag unglücklich durchschnitten; die Doppelpilaster über den Säulen sind unmotiviert, ungünstig aneinander gerückt und entstellt durch die gemeinsame, mit einer Muschel stillos dekorierte Basis. Besonders hässlich ist aber der Aufsatz in Form eines gotischen Eselrückens. Dieser mag eine Konzession sein an den damals noch in Neapel, ganz besonders in den schwülstigen und überreichen Grabmonumenten herrschenden gotischen Stil; ein Donatello hätte eine solche Konzession aber gewiss nicht gemacht.[1]) Andererseits sehen wir, dass Michelozzo diesen Bogen fast genau so an einem etwa fünf bis zehn Jahre späteren Bau wiederholte, den ihm Schmarsow mit vollem Recht und unter allgemeiner Zustimmung zugewiesen hat: über dem Portal von S. Agostino in Montepulciano. An dieser Fassade, die auch sonst die charakteristischen Merkmale Michelozzos trägt, sind auch die im ersten Stock durchgehenden Nischen gotisch gehalten. Die Halbfiguren über dem Portal, die Madonna zwischen dem Täufer und dem hl. Augustin darstellend, sind dagegen besonders bezeichnende, tüchtige und eigenhändige Arbeiten des Künstlers.

Von dem Brancacci-Monument weicht das Denkmal Papst Johanns XXIII im Baptisterium zu Florenz sehr zu seinem Vorteil ab. Auch hier lässt zwar der reiche plastische Schmuck deutlich die beiden Hände erkennen. Die herrliche Grabfigur, deren trefflicher Guss und Ciselierung die Hand Michelozzos verrät, weicht in ihrer mächtigen Bildung und in dem edlen Ausdruck sanften Schlummers, in der schönen Wendung und Gewandung von den unter sich ganz übereinstimmenden Grabfiguren der Monumente Brancacci und Aragazzi mit ihrem recht braven, aber unbedeutenden und schüchternen Naturalismus so weit ab, dass sie nur das Werk Donatellos sein kann; ist sie doch die schönste Grabfigur des Quattrocento, auf deren Vorbild auch die edle Gestalt des Staatssekretärs Bruni von Bernardo Rossellino zurückgeht. Ebenso sicher sind die beiden anmutigen Putten am Sarkophag, die in hockender Stellung die Inschrift halten, Donatellos Erfindung; noch Leonardo hat bekanntlich für seinen kleinen Engel in der Vierge aux Rochers hier sein Vorbild geholt. Dagegen sind die Reliefgestalten der drei Tugenden wie das Madonnenrelief und die ganz flach gehaltenen Cherubim mit Fruchtschnüren am Sockel ebenso deutlich als Werke Michelozzos zu erkennen. Nach Typus, Haltung und Gewandung stimmen sie ganz mit den Gestalten überein, die wir mit Sicherheit auf ihn zurückführen konnten, wenn sie auch mit Ausnahme des handwerksmäfsig ausgeführten Sockelfrieses sorgfältiger gearbeitet und in der Art des Reliefs stilvoller sind als jene, was sich aus

[1]) Der enge Anschluss an die älteren Grabmonumente Neapels macht es fast zweifellos, dass den Künstlern, denen diese unbekannt waren, von Neapel aus ein Schema für den Aufbau des Grabmals gegeben wurde. Das mag Donatello die Freude an der Arbeit von vornherein verleidet haben.

dem Ort, für den sie bestimmt waren, und durch den Entwurf und die Aufsicht Donatellos erklärt.

Sehr beachtenswert, aber auch sehr eigentümlich ist die Architektur dieses Grabmals. Kaum *ein* Ornament ist daran angebracht: die Kapitelle der flachen, kannelierten Pilaster sind ganz untergeordnet und im wesentlichen den alten Kapitellen des Baptisteriums nachgebildet; noch anspruchsloser sind die Blattbündel an den Voluten der Konsolen, die ganz Donatelloschen Charakter tragen, diesem aber gelegentlich auch von Michelozzo entlehnt werden. Der Aufbau ist ganz für den Platz des Monuments berechnet. Neben den mächtigen, mit reichen korinthischen Kapitellen geschmückten antiken Säulen, die es beiderseits einrahmen, wären alle Ornamente kleinlich erschienen; daher hat der Künstler nur durch Verhältnisse und Profile zu wirken gesucht und hat diese Aufgabe in meisterhafter Weise gelöst. Da die Säulen mit dem Gesims schon eine Art Nische bilden, hat er die Wand dieser Nische mit einer kolossalen flachen Marmortafel ausgefüllt, die oben mit einem geraden, reich gegliederten Gesims und unten mit hohem Sockel abschliefst; in der Mitte derselben ruht, über einem glatt profilierten sockelartigen Sarkophag, auf der durch kräftige Löwenbeine gestützten Bahre die Gestalt des Toten in seiner reichen Tracht als Erzbischof — lauter kräftig betonte horizontale Linien, zum Teil mit energischer Schattenwirkung, in fein berechnetem Gegensatz gegen die aufstrebende Richtung der mächtigen Säulen, die im Monument selbst in den flachen Nischen hinter den Reliefgestalten der Tugenden und ihrer Einrahmung und in der flachen Wandgliederung hinter der Grabfigur in bescheidener, aber sehr fein abgewogener Weise zur Geltung kommt. Der ebenso bescheiden profilierte Halbkreis mit seiner flachen Muscheldekoration, auf der das Halbrelief der Madonna sich wie von einem Strahlenkranz abhebt, und der reiche baldachinartige Vorhang, der an einem Bronzering vom Gesims über den Säulen herabhängt und jederseits an den Säulen etwas hochgenommen ist, bilden zwischen diesen zahlreichen horizontalen und vertikalen Linien des Monuments die äufserst wohlthuende Vermittelung und verstärken die malerische Wirkung, die ursprünglich durch die Vergoldung und Bemalung einzelner Teile noch wesentlich kräftiger war.

Unter Michelozzos Bauten und Monumenten werden wir vergeblich nach einem verwandten Werke suchen. Michelozzo hätte niemals so rücksichtslos, wie es hier geschehen ist, von dem Schema des Baugerüstes sich losgesagt. Seine Bauten sind meist ernste, mehr oder weniger tüchtige Leistungen, aber frische Eigenart oder gar Genialität kann man ihnen wahrlich nicht nachrühmen, selbst dem Mediceer-Palast nicht. Diese Eigenschaften haben wir dagegen gerade in der Einrahmung und in den architektonischen Hintergründen einer Reihe von Arbeiten Donatellos feststellen können, die zwar manchmal flüchtig und skizzenhaft und nicht selten »barock«, aber stets im hohen Grade eigenartig, dem Zweck und der Bedeutung der mannigfachen Denkmäler angemessen sind und daher aufserordentlich vielseitig erscheinen. Kein Zweifel, dass der Entwurf des Coscia-Monuments dem Donatello gebührt.

Die letzte grofse Arbeit, die Donatello und Michelozzo urkundlich als Genossen übernahmen, ist die berühmte Marmorkanzel aufsen am Eck der Fassade des Doms zu Prato. Der Kontrakt darüber wurde 1428 von Michelozzo in Prato in seinem und Donatellos Namen abgeschlossen; für die Ausführung wurden von der Domopera ziemlich eingehende Bestimmungen getroffen, wobei auf ein Modell Bezug genommen wird, das wohl der Entwurf der Künstler war. Die Ausführung zog sich sehr in die Länge; beide Künstler waren durch ältere Verpflichtungen gebunden und wieder-

holt längere Zeit abwesend. Im Jahre 1434 wurde mit Donatello ein neuer Kontrakt gemacht, und erst 1438 wurde die umfangreiche Arbeit fertiggestellt. Wen die Auftraggeber dabei als den mafsgebenden Künstler ansahen, geht aus den Urkunden unzweideutig hervor: als Donatello nach Rom gereist war und seine Rückkehr sich von Monat zu Monat verzögerte, wandten sich die Operai um Vermittelung an Cosimo und schickten den tüchtigsten Gehilfen Donatellos eigens nach Rom, während ein Jahr später, als Michelozzo länger abwesend war, Donatello allein den neuen Kontrakt vom 27. Mai 1434 abschloss, worin ihm die Wahl der Mitarbeiter (»Donatum et alios«) ganz freigestellt wurde. Wenige Monate später ist aber auch Michelozzo wieder an der Arbeit, für die beide Künstler zusammen bis zum Schluss bezahlt werden. Dass von dem plastischen Schmuck die sieben Tafeln mit den tanzenden und spielenden Engeln Donatello gehören, kann nicht zweifelhaft sein; die Entscheidung der Frage, wie weit er diese selbst ausgeführt hat, oder wie weit Gehilfen und welche dabei thätig waren, hat uns hier nicht zu beschäftigen,[1]) da Michelozzos Hand sicher nicht darin zu erkennen ist. Wie man diese in dem berühmten Bronzekapitell unter der Kanzel hat entdecken wollen, ist schwer verständlich. Die Angabe einer der Urkunden, in der die Zahlung des Eisenwerks für das Kapitell mit dem Hinzufügen »che fece Michelozzo« vermerkt ist, bezieht sich natürlich auf Guss und Ciselierung, denn die Zahlungen für das Wachs zum Modellieren erhalten stets beide Künstler zusammen, wobei Donatello regelmäfsig voran genannt wird. Vor allem legt aber das Kapitell selbst am deutlichsten Zeugnis für Donatello ab. Die ganze Erfindung, die Belebung des Ornaments durch eine Reihe von Putten, ihre Bildung, Haltung und mannigfache schöne Bewegung (man vergleiche die jugendlichen Engel an den Ecken mit den ganz ähnlichen Figürchen an dem Doppelrelief der einen Kanzel in S. Lorenzo, an einem der Bronzereliefs des Santo u. s. w.), das magere Rankenwerk, die Bildung der Blätter, Blüten, Kränze und Bänder, wie der merkwürdigen Voluten bis zu den verschiedenen Gröfsen der Putten (die zehn Gestalten haben nicht weniger als vier verschiedene Gröfsen): alles das ist für Donatello ebenso charakteristisch wie es von der Art Michelozzos und jedes Architekten von Fach völlig abweicht.

Dies Kapitell lassen freilich auch die meisten Verfechter für ein Kuratel Michelozzos, der Donatello in allem Architektonischen und Dekorativen unterstanden haben soll, als ein Werk Donatellos gelten, aber dass der Entwurf und die Ausführung der ganzen Kanzel Michelozzos Verdienst sei, ist ihnen Glaubenssatz. Hat aber dieser Künstler unter allen seinen beglaubigten Bauten auch nur einen aufzuweisen, der in genialer Erfindung, in Schönheit der Verhältnisse und der Profile und in vollendeter Durchbildung aller Glieder dieser Kanzel nur entfernt nahe käme? Dagegen ist für

---

[1]) Ich glaube, dass wir neuerdings in der Annahme einer sehr starken Beteiligung von Gehilfen bei der Ausführung der Marmorskulpturen Donatellos zu weit gegangen sind. Der Künstler hat seine Figuren und Reliefs regelmäfsig für ihren Platz berechnet; auch in der Ausführung, die daher, wenn sie für eine gewisse Höhe bestimmt waren, nicht nur perspektivische Verschiebungen zeigen, sondern auch mehr oder weniger flüchtig und dekorativ behandelt sind. Dies gilt auch für die Marmorreliefs der Kanzel in Prato, die in der derben, flüchtigen Ausführung und trotz gelegentlicher Fehler doch viel zu verstanden und viel zu sicher sind, um an Schüler denken zu lassen. Eines der von Guasti darüber veröffentlichten Dokumente beweist, dass Donatello das erste der Reliefs schon drei Wochen, nachdem er in Prato den Kontrakt unterzeichnete, vollendet hatte, und, nach dem Bericht des Domorganisten von Prato, »dicono tutti gl' intendenti per una bocha, che mai si vide simile storia«.

Donatello das völlig Eigenartige, die Klarheit im Aufbau und das ausdrucksvolle Verständnis in der Gliederung im einzelnen ebenso charakteristisch wie der Reichtum der Ornamente. Die Anbringung und der reiche Wechsel derselben erscheint hier gerade so passend und wirkungsvoll wie an anderen Monumenten Donatellos ihr völliges Fehlen, vor allem am Grabe Coscias. Im einzelnen scheint sich freilich in der Durcharbeitung dieser Ornamente die Hand Michelozzos und des Pagno di Lapo zu verraten,[1]) während gerade in den architektonischen Formen, wie in dem grofsen Kapitell, das den Baldachin trägt, und in den Profilen der Thüren mit ihrem flachen von Voluten gestützten Bogen wieder Donatello zu erkennen ist.

Für die Urheberschaft dieser Kanzel wie für die Frage des Auftretens der ausgebildeten Renaissance in der Architektur überhaupt ist die Veröffentlichung der Urkunden über das Tabernakel für Donatellos Ludwigs-Statue an der Vorderseite von Orsanmichele von gröfster Bedeutung. Dieses Meisterwerk der italienischen Frührenaissance wurde bisher meist um die Mitte des Jahrhunderts, bald etwas früher, bald später angesetzt und Donatello die Urheberschaft energisch abgesprochen. In den Urkunden, wie sie schon Franceschini kannte und vollständig in wissenschaftlichem Zusammenhang soeben in dieser Zeitschrift C. von Fabriczy[2]) veröffentlicht hat, ist dagegen ausdrücklich Donatello als der Urheber genannt und die Vollendung bis 1425 gesichert. Durch eine Notiz Ghibertis über den Preis der dafür bestimmten Statue wird Donatello als Künstler derselben bestätigt, zugleich aber durch den Zusatz: »e chi ha lavorato con lui« auf einen Gehilfen Donatellos hingewiesen, in dem wir mit gröfster Wahrscheinlichkeit, für den Guss der Bronzefigur wie für das Tabernakel, Michelozzo erkennen dürfen. Wie weit geht nun Michelozzos Teilnahme an diesem Tabernakel? Die, welche dem Künstler Erfindung und Ausführung der Kanzel in Prato zuschreiben, behaupten das gleiche auch von diesem Tabernakel und erheben Michelozzo nach Zeit und Bedeutung unter die ersten und bahnbrechenden Meister der Renaissance. Weshalb Donatello, der doch allein mit der Aufgabe beauftragt war, sich diese Bevormundung seines jungen Gehilfen, weshalb vor allem die Auftraggeber sich diese ungenügende Erfüllung ihres Auftrages hätten gefallen lassen, bliebe dabei freilich nicht erklärt. Vor allem gilt aber auch für dieses Tabernakel, was wir für die Kanzel geltend gemacht haben: es ist so eigenartig, so grofs und zweckentsprechend, so fein in seinem Dekor wie keine der beglaubigten Arbeiten Michelozzos, entspricht

[1]) Über Pagno Portigianis künstlerische Bedeutung, die bei seiner Beteiligung an der Ausführung einer Reihe hervorragender Arbeiten Donatellos und Michelozzos auch für unsere Frage von Wichtigkeit ist, sind wir noch fast ganz im unklaren. Das Madonnenrelief in der Domopera zu Florenz, das ihm auf Vasaris Bestimmung mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird, ist eine fleifsige, aber unbedeutende Arbeit, die weder an Donatello noch an Michelozzo erinnert. Das ihm urkundlich gesicherte Grabmal des 1461 gestorbenen Florentiner Arztes Giovanni Chellini in S. Jacopo zu S. Miniato al Tedesco, leider durch moderne Restauration stark entstellt, zeigt sich in der Grabfigur aufs engste verwandt mit Michelozzos gleichen Arbeiten; die magere Ornamentik ist dagegen die einer vorgeschritteneren Renaissance und verrät nur in Einzelheiten ihre Herkunft von Donatello; die kleine Madonna im Giebel stimmt überein mit einem häufiger vorkommenden Stuck, der einen besonders tüchtigen Nachfolger Donatellos verrät. Da die ursprüngliche Komposition dieser Madonna, als deren Urheber ich den jungen Luca della Robbia angesprochen habe, nicht auf das Rund berechnet war und hier mit wenig Geschick in den Kranz hineingepasst ist, so ist sie jedenfalls nicht für diesen Platz erfunden, sondern wahrscheinlich von Portigiani nach einem anderen Künstler kopiert worden, wenn sie überhaupt ursprünglich zugehörig war.

[2]) Vergl. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1900 S. 242 ff.

darin aber durchaus dem, was uns Donatellos Werke bekunden. Die Masken an den Ecken des Sockels (denen an den Kapitellen des Verkündigungstabernakels ähnlich), das Relief der Dreieinigkeit, die in Flachrelief gearbeiteten Engel in den Füllungen des Bogens, die Engel mit dem Kranz, wie die Bildung sämtlicher Kränze, der aus Seilen gewundene Wulst zwischen dem Sockel und dessen Konsolen sind durchaus charakteristisch für Donatello, dem die Erfindung und imposante Wirkung der grofs und bedeutend gehaltenen und trefflich dekorierten Nische und des nur flach als Rahmen der Nische behandelten Tabernakels zur höchsten Ehre gereicht. Wenn man darauf aufmerksam gemacht hat, dass von Michelozzo ja die gleiche Komposition vorhanden sei in dem Tabernakel des Madonnenaltars der Impruneta, so zeigt gerade der Vergleich einen so gewaltigen Abstand, dass an einen und denselben Meister nicht zu denken ist. In dieser etwa dreifsig Jahre später entstandenen kleinen Wiederholung sind die Verhältnisse durchweg wenig glücklich, ja schwächlich, und die Details teilweise missverstanden; man beachte nur den Sockel mit den Masken, den flachen Giebel, die hochgenommene Markise u. a. m.

Welches Aufsehen dieses Monument seiner Zeit erregte, dafür ist — was meines Wissens bisher nicht beachtet worden ist — die freie Wiederholung der Nische durch Masaccio in seinem um 1426 entstandenen Fresko an der Innenwand von S. Maria Novella das beredtste und bedeutendste Zeugnis, durch das zugleich die Zeit der Vollendung und Aufstellung des Tabernakels bestätigt wird.

Als Resultat unserer Untersuchungen ergiebt sich, dass der junge Michelozzo, als Goldschmied und Bildhauer ausgebildet, bis zu seiner Verbindung mit Donatello noch nicht selbständig, sondern nur als Gehilfe Ghibertis bei seinen Bronzearbeiten thätig gewesen war; als Architekt hat er also erst bei Donatello seine Schule durchgemacht. Nur Donatello können wir daher den Entwurf der Monumente, die ihnen gemeinsam aufgetragen wurden, zuschreiben, soweit sich nicht, wie beim Grabmal Aragazzi und im wesentlichen wohl auch beim Grabmal Brancacci, aus den Urkunden oder aus dem Stil eine Überlassung der ganzen Arbeit an seinen jungen Gehilfen nachweisen lässt. In der architektonischen Begabung zeigt sich Donatello dem Michelozzo weit überlegen, sowohl im Raumgefühl wie in der Erfindung und stilvollen Verwendung der Dekoration. Auch in der Durchbildung der Details entwickelt er zuweilen eine Phantasie und einen Reiz, wie kein Architekt seiner Zeit. Häufig freilich vernachlässigt er sie, da es ihn drängt, immer neue Gebilde seiner Phantasie plastisch auszugestalten. Er überlässt dann diesen Teil der Arbeit gern dritten Künstlern, also Michelozzo während seiner Gemeinschaft mit diesem Künstler. Michelozzo dürfen wir danach mit Wahrscheinlichkeit das Verdienst zumessen, verschiedene bedeutende Entwürfe Donatellos im Stil der klassischen Renaissance durchgearbeitet und ausgeführt zu haben, während andere Mitarbeiter sie nicht selten missverstanden und entstellt auf uns gebracht haben.

DAS PETRUS-RELIEF AUS KLEINASIEN IM BERLINER MUSEUM

VON JOSEF STRZYGOWSKI

Ich habe an dieser Stelle das Moses-Relief aus Konstantinopel [1]) und das Relief aus Tusla [2]) besprechen können, Werke, die *ich* am allerwenigsten für Zeugnisse eines beachtenswerten künstlerischen Könnens ansehe. Es ist mir daher eine gewisse Genugthuung, dass ich heute einmal ein Stück aus der besten Zeit der frühchristlichen Kunst des Orients vorführen kann, ein Werk, das auch künstlerisch einen trefflichen Mafsstab abgiebt für die Bewertung dessen, was man die altbyzantinische Kunst der Blütezeit nennen darf.

Das Marmorfragment war neben der Thür der Mädchenschule von Ajatzam (Alatschan), einem Orte etwa 18 Stunden von Sinope und etwa 16 Stunden von Samsun entfernt,[3]) eingemauert und wurde in dem zwei Stunden von Ajatzam entfernten, von Mohammedanern bewohnten Orte Kara-agatz gefunden. Es ist 1 m hoch, 0,80 m breit und 4—5 cm (am Sockel und oben ca. 13 cm) dick[4]). Auf der Rückseite, die in einer dem vorderen Relieffelde ziemlich genau entsprechenden Höhe in ihrer ganzen Breite glatt abgearbeitet ist, erhebt sich in Reliefhöhe von ca. 3 cm ein 70 cm hohes und (jetzt) 40 cm breites Kreuz mit ausgeschweiften Enden. Dasselbe ist mittels einer Scheibe auf zwei Stufen errichtet. Stamm und Kreuzarme, von denen der rechte dicht am Ende durchgebrochen ist, sind 8 cm breit.

Wir haben den Rest einer streifenförmig angeordneten Darstellung mit oben und unten erhaltenem Rande vor uns; oben ist in einem 10 cm breiten Streifen in flachem Relief eine Weinranke gegeben. In dem 0,75 m hohen Bildfelde sieht man in 2—6 cm hohem Relief und überaus sorgfältiger Technik zwei Männer gebildet. Der eine rechts steht in Vorderansicht da, hält mit der linken Hand ein Stabkreuz geschultert, dessen Enden ausgeschweift sind, und erhebt die rechte Hand offen nach links, wohin auch der Kopf sich wendet. Die derben, scharf herausgearbeiteten Gesichtszüge werden heute leider durch die ausgebrochene Nase entstellt. Die gebohrten, tiefliegenden Augen mit schweren Oberlidern wirken sehr ausdrucksvoll streng, ebenso der Mund

[1]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XIV, 1893, S. 65 ff.

[2]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XIX, 1898, S. 57 ff.

[3]) Der auch in der abendländischen Gelehrtenwelt rühmlich bekannte Metropolit von Amasia, Anthimos Alexudis, hatte mich zuerst darauf aufmerksam gemacht und mir gütigst eine Photographie überlassen.

[4]) Der Marmor ist nach R. Lepsius' freundlicher Bestimmung prokonnesischer und identisch mit dem Stein der kürzlich in Konstantinopel erworbenen altchristlichen Sarkophagreliefs.

mit stark aufgeworfenen Lippen. Haar und Bart sind sehr kräftig entwickelt, die Haare bedecken fast die ganze Stirn und sind wie der kurze, volle Krausbart rund geschnitten. Ebenso derb sind die Hände und Füfse gebildet. In einem auffallenden Kontrast zu diesem kräftigen Realismus steht die Gewandung. Der Stoff ist weich und reichfaltig gegeben. Der Chiton mit kurzen, weiten Ärmeln reicht bis auf die Knöchel, das Pallium ist links um die Hüfte geschlungen und dann über Schulter und Arm so geworfen, dass nur die linke Hand mit dem Kreuze daraus hervortritt. An den Füfsen erkennt man die Riemen der Sandalen. Neben dieser Hauptfigur erscheint links eine zweite, die sich von ihr abwendet und, ins Profil gestellt, nach links hin vorbeugt. Der Kopf ist dem der erstbeschriebenen Gestalt sehr ähnlich; man empfindet hier fast noch besser die Energie, mit welcher der Künstler den Meifsel geführt hat. Beachtenswert ist die Bildung des Haares, das im Nacken rund geschnitten ist. Die Kleidung ist völlig anders. Der Mann trägt einen kurzen gegürteten Rock mit engen Ärmeln, dazu hohe, glatte Schuhe. Kniee und Waden sind nackt. Die Füfse sind leicht gebeugt, die Last des Körpers ruht auf dem rechten Fufse, der zurückgesetzte linke hilft nach. Die Arme sind nach abwärts gestreckt; dahin richtet sich auch der Kopf.

Die aufrecht stehende Gestalt rechts ist durch den Kopftypus zusammen mit dem Attribut des Kreuzes unzweifelhaft als Petrus charakterisiert. So sehen wir ihn häufig sowohl auf römischen wie ravennatischen, oberitalienischen wie südgallischen Sarkophagen.[1]) Das Kreuz trug Petrus auch auf dem von Justinian gestifteten Seidenvorhange am Hauptaltare der Sophienkirche;[2]) er hat es auch noch in dem von Basileios Makedon (867—886) gestifteten Mosaik des westlichen Tragbogens derselben Kirche[3]) und in zahlreichen Darstellungen der orientalischen Kleinkunst. Es verdient immerhin Beachtung, dass er dieses Attribut auch auf unserem aus Kleinasien stammenden Relief trägt, Kleinasien also wohl schwerlich für das Aufkommen des zweiten Attributes, der Schlüssel, in Betracht kommen dürfte. Eigenartig gebildet ist nur die Endigung der Kreuzarme.

Der Kopftypus findet sich selten so scharf ausgeprägt. Mit der Beschreibung des Antiochener Lokalpatrioten Malalas trifft er im wesentlichsten Merkmal nicht zusammen; dieser lässt Petrus *ἀνακεφάλας*, kahlköpfig sein;[4]) dagegen werden andere Merkmale wie *οἰνοπτὴς τοὺς ὀφθαλμούς, εὐπώγιον, μακρόρινος, σύνοφρυς, ἀνακαθήμενος*[5]) auch auf das kleinasiatische Relief angewendet werden können. Das volle, die Stirn bedeckende Haar gehört jedenfalls wie das Kreuz zu den Kennzeichen des ältesten Petrustypus.

In der Art, wie Petrus in unserem Relief erscheint, d. h. mit geschultertem Kreuz und nach einer Seite gewandt, finden wir ihn sehr häufig auf Sarkophagen, wo der in der Mitte stehende Christus ihm eine Rolle übergiebt.[6]) An diese Scene ist hier nicht zu denken, weil, wenn wir auch Christus links in der Mitte ergänzten, sich stets der gebückte Mann zwischenschieben würde. Das kommt nun allerdings auch auf Sarkophagen vor, wo die defuncti auf ähnliche Weise eingeführt sind.[7]) Aber

[1]) Garrucci 324 ff.

[2]) Paulos Silentiarios ed. Bonn p. 38 v. 791. Vergl. m. »Orient oder Rom«, S. 101.

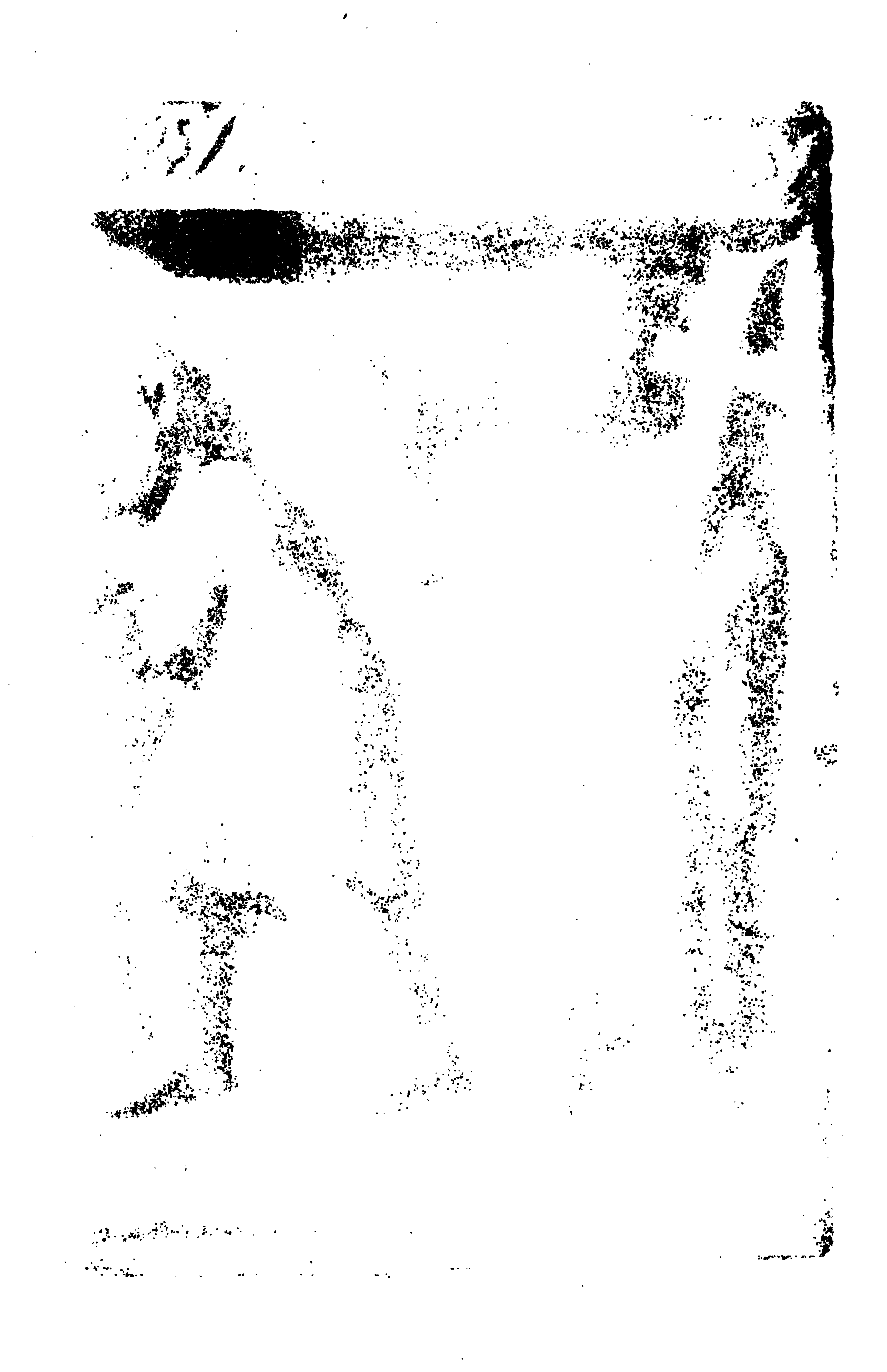
[3]) Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale XXXII, 2.

[4]) In Syrien werden ihm als Attribut auch die Schlüssel gegeben, so im Kosmas Indikopleustes vom Sinai, Garr. 151, 8, im Rabula-Evangeliar, Garr. 139, 2.

[5]) Malalas Chronographie l. X ed. Bonn, p. 255 ff.

[6]) Vergl. J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst S. 84 ff.

[7]) Ficker, a. a. O. S. 85.





BYZANTINISCHES RELIEF AUS DEM V. JAHRHUNDERT

DIE BESTRAFUNG DES ANANIAS

MARMOR-FRAGMENT IM K. MUSEUM ZU BERLIN

eine solche Anordnung kann nur für begüterte Verstorbene erwartet werden, daher denn auch die Männer in solchen Darstellungen stets die Chlamys, nicht den kurzen Rock tragen, der den untersten Stand bezeichnet. Aufserdem sind die Verstorbenen dann klein zu Füfsen Christi gebildet. Petrus allein kommt zwar genau so wie in unserem Relief d. h. mit offen an der Seite erhobener rechter Hand und dem Kreuze neben Christus auf ravennatischen Sarkophagen[1]) vor. Der gebückte Mann aber zwingt durch seine Gröfse und das Kostüm von einem Devotionsbilde abzusehen und nach einer anderen Deutung des Fragmentes zu suchen.

Die Lebensgeschichte Petri ist zu allen Zeiten ein beliebtes Darstellungsgebiet der Kunst gewesen. Auf Sarkophagen lässt sich fast für alle Einzelheiten des evangelischen Berichtes über Petrus eine bildliche Wiedergabe nachweisen: Die Verleugnung und Berufung zur Nachfolge gehören zu den beliebtesten Scenen. Auch die Fufswaschung[2]) findet sich dreimal. Seltener sind die Gefangenführung,[3]) die Erweckung der Tabea[4]) und, wie auf dem bekannten Sarkophage in Fermo[5]) andere Wunderthaten Petri dargestellt.[6]) Keine der genannten Scenen lässt sich im Kompositionsschema



Die Bestrafung des Ananias
Von der Lipsanothek im Museum zu Brescia

irgendwie mit unserem Fragmente vergleichen. Es bleibt nur die Bestrafung des Ananias und der Saphira nach Apostelgesch. V, 17, wo es, nachdem Ananias vor Petrus tot niedergesunken war, heifst (V, 6): »Es standen aber die Jünglinge auf und thaten ihn beiseit und trugen ihn hinaus.« Die Bewegung des gebückten Mannes, der schon durch seine Kleidung als ein Mann aus dem Volke gekennzeichnet ist, erklärt sich im Zusammenhange mit dieser Stelle in unserem Relief sehr einfach: er fasst mit den vorgestreckten Händen an die Schultern oder die Beine des Ananias, der weggetragen werden soll. Dazu kommt, dass wir in der einzigen, vollständig erhaltenen Darstellung dieser Scene auf der sogenannten Lipsanothek in Brescia[7]) genau dieselbe Ge-

[1]) Garr. 336.
[2]) Garr. 335, 2—4.
[3]) Garr. 335, 3.
[4]) Garr. 353, 2 und 400, 8.
[5]) Garr. 310, 2.
[6]) Vergl. de Waal in Kraus, Real-Encyklopädie II und Ficker a. a. O. S. 97 ff.
[7]) Garr. 444. Jetzt sehr gut bei Gräven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke II: Aus Sammlungen in Italien Nr. 12. Danach meine Abbildung.

stalt nachweisen können. Dort sieht man Petrus nach rechts gewandt, zu seinen Füfsen den Sack mit Geld. Er spricht zu Saphira, die vor ihm steht. Hinter ihr wird Ananias herausgeschafft: vier mit dem kurzen Rock bekleidete Männer tragen ihn, drei von ihnen sind unbärtig, einer allein hat Bart[1]) und zwar gerade der, welcher im Profil gesehen wird und, sich vorbückend, den Ananias unter die Schultern fasst. Der Mann in unserem Relief stimmt nun Zug für Zug, auch in der Bärtigkeit des Gesichtes, so genau mit diesem Träger der Lipsanothek, im Gegensinn allerdings, überein — nur wirkt er lebendiger —, dass kein Zweifel darüber bestehen kann: auch in unserem Relief war die Bestrafung des Ananias dargestellt.[2]) Der Apostel ist mit dem Kreuze dargestellt, weil sich bei dem Wunder die ihm von Christus anvertraute Nachfolge am thatkräftigsten bewährte. Er blickt nach links, wo die Scene spielt und erhebt seine rechte Hand offen nach derselben Seite, indem er damit deutlich seinen Zusammenhang mit den Vorgängen zu seiner Rechten dokumentiert. Und dass er in dieselben nicht tröstend eingreift, beweist die Handbewegung selbst, die, statt segnend, so erhoben ist, wie wir das von Orantenfiguren her kennen. Man wird einwerfen, dass Petrus für eine Scene, deren geistiger Mittelpunkt er ist, zu sehr in die Ecke gedrückt erscheine; aber auch dafür haben wir eine Analogie in einem von J. Ficker (102) richtig auf die Bestrafung des Ananias und der Saphira gedeuteten Sarkophagfragment in Avignon.[3]) Es sind dort noch zwei Männer erhalten, die einen Körper von links nach rechts tragen. Rechts davor steht ein Mann in Apostelkleidung, der die rechte Hand offen, obzwar tiefer, nach den Trägern zu erhebt, wie Ficker sich ausdrückt, im Befehlsgestus. Es kann kein Zweifel sein, dass wir auch hier Petrus vor uns haben. Neben ihm steht Johannes, der zu ihm spricht. Diese Analogie in der Komposition ist für Petrus ebenso ausschlaggebend, wie die andere auf der Lipsanothek zu Brescia für den bärtigen Träger.[4])

Das Relief ist gefunden in einer Gegend mitten zwischen dem einst reichen Sinope und der alten Bischofsstadt Amaseia. Wir wissen aus verschiedenen Berichten, dass diese Hauptstadt der pontischen Provinz im IV Jahrhundert ein reges Kunstleben hatte. Gregor von Nyssa berichtet über die Darstellung des Martyriums des hl. Theodor in der Vorstadt Eukaita, und der Bischof Asterios von Amaseia (gest. um 410) giebt wertvolle Nachrichten über die Beliebtheit des Bilderschmuckes in derselben Stadt. Man brachte die heiligen Scenen im Übermafs selbst auf Kleidern an.[5]) Justinian hat in Amaseia die meisten der von der Zeit stark mitgenommenen Kirchen erneut.[6]) Es wäre also wohl möglich, dass unser Relief in dem Kreise ent-

[1]) Stärker als das in Garruccis Zeichnung hervortritt.

[2]) Das zerstört allerdings Fickers (S. 147) geäufserte Meinung, dass die Lipsanothek allein wegen des Vorkommens dieser Darstellung im Westen entstanden sein dürfte. Auch Paulus' Verkehr mit Thekla, dessen Darstellung Ficker ebenfalls als den südfranzösischen Künstlern eigentümlich ansieht, habe ich in einer griechischen Skulptur des Klosters Etschmiadsin nachgewiesen. Vergl. m. »Das Etschmiadsin-Evangeliar« p. 7.

[3]) Garr. 400, 9.

[4]) Ich habe das Fragment einer weiteren Darstellung derselben Scene in der kleinen Skulpturensammlung des Palazzo Ruffalo zu Ravello gefunden. Es entspricht dem in Avignon. Auch hier steht rechts in der Ecke eine Gestalt, welche die rechte Hand erhebt; es schien mir aber eine Frau zu sein. Johannes fehlt jedenfalls.

[5]) Garrucci a. a. O. I, p. 471. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, S. 389. Vergl. jetzt m. »Orient oder Rom«, S. 116 f.

[6]) Prokopios, de aedificiis III, 7 ed. Bonn. III, p. 260.

standen ist, in welchem es aufgefunden wurde. Nicht unwahrscheinlich aber ist andererseits die Einfuhr aus Konstantinopel.

Vor einigen Jahren habe ich einen ersten Aufsatz über »Die byzantinische Plastik der Blütezeit« veröffentlicht.[1]) Das Relief von Ajatzam reiht sich den dort besprochenen vier Evangelistenmedaillons im Kaiserlich Ottomanischen Museum so eng an, dass man glauben möchte, es müsse demselben Kunstkreise und der gleichen Zeit angehören. Ich bilde die besterhaltene dieser Büsten hier ab. Die derb-vierschrötige



Evangelist
Im Kaiserlich Ottomanischen Museum zu Konstantinopel

Kopfbildung, die portraitmäfsigen Züge, die Form von Augen, Mund und Nase, nicht zuletzt die klobigen Hände mit dem kurzen Handteller, dazu, was vielleicht besonders überzeugend wirken dürfte, derselbe Gegensatz des weichen, faltenreichen Gewandes in einer Behandlung, die stark an den schönen Erzengel des British Museum erinnert — alles das bringt die beiden Bildwerke, das im nördlichen Kleinasien gefundene Berliner Petrus-Relief und die in Konstantinopel gefundenen Evangelistenbilder einander auffallend nahe. Damit aber wiederholt sich nur eine Beobachtung, die ich bereits an einer anderen kostbaren Neuerwerbung der Abteilung für die Bild-

[1]) Byzantinische Zeitschrift I (1892), S. 575 ff.

werke der christlichen Epoche gemacht habe.[1]) Auch das in Konstantinopel erworbene grofse Christus-Relief deckt sich vollkommen mit einer ganzen Gruppe antiker Sarkophage, die in Kleinasien gefunden sind oder stilistisch dorthin gehören. War es beim Petrus-Relief das nördliche, so ist es beim Christus-Relief mehr das südliche Kleinasien,[2]) das zu Konstantinopel in engste Beziehung tritt. Was dieser Erscheinung eigentlich zu Grunde liegt, eine grofse kleinasiatische Kunstströmung, die Konstantinopel in sich schliefst, oder eine von Konstantinopel bezw. den vor seinen Thoren gelegenen Steinbrüchen der Prokonnesos ausgehende Bildhauerschule, das lässt sich mit Sicherheit noch nicht erkennen. Jedenfalls fällt auf, dass in den Fällen, wo ich den Marmor habe wissenschaftlich feststellen lassen können, die Sorte der Prokonnesos angehört.

Kleinasien, das von der Kunstgeschichte bisher fast ganz aufser Betracht gelassen wurde, tritt mit diesen Denkmälern als eine entwickelungsgeschichtliche Macht ersten Ranges hervor. Die Bibliothèque Nationale hat kürzlich aus Sinope, also in numittelbarer Nähe des Fundortes unseres Petrus-Reliefs, das Fragment eines Matthäus-Evangeliars erworben, dessen Miniaturen dem Codex Rossanensis auffallend nahe stehen.[3]) Beiden Handschriften schliefst sich dann noch die Beschreibung der Gemälde an, die Asterios von dem Martyrion der hl. Euphemia in Chalcedon giebt.[4]) Die Gerichtsscenen sind denen des Codex Rossanensis auffallend verwandt. So stellt sich den kleinasiatischen Skulpturwerken eine Gruppe bedeutender Malwerke an die Seite. Ihnen gliedert sich endlich an, was wir über die Bedeutung der kleinasiatischen Architekturschule wissen. Die Sophien-Kirche ist nicht nur von zwei Meistern aus Tralles und Milet erbaut, sondern sie ist auch im Grundschema kleinasiatisch.[5]) Ich denke, alles das müsste vorurteilsfreie Kunsthistoriker dazu führen, diesem systematisch vernachlässigten Kunstkreise endlich die verdiente Beachtung zuzuwenden. Vielleicht wird manchen vorerst die unleugbare Thatsache in dieser Richtung anregen, dass sich zwischen dem Petrus-Relief und den ravennatischen Sarkophagen sowohl stilistisch wie im Typus des Heiligen ganz offenbar Fäden spinnen. Das kleinasiatische Relief dürfte, wenn ich es vergleiche mit dem gewiss älteren Berliner Christus-Relief, das dem IV Jahrhundert angehören mag, und den Evangelistenbüsten des Tschinili-Kiosk, die ich der Zeit Justinians etwa zuwies, wahrscheinlich dem V Jahrhundert zuzuschreiben sein. Jedenfalls hat es nichts mehr von der ausgeprägt antiken Formengebung des Christus und zeigt einen weitaus formenkräftigeren Stilcharakter als die Evangelistenbüsten — eben den der Sarkophage von Ravenna.

---

[1]) »Orient oder Rom«, S. 41 f.

[2]) Gegeben ist die Linie Nikaia, Konia, Selefkieh. Vergl. a. a. O. S. 46 f.

[3]) Omont, Manuscrit grec de l'Évangile selon Saint-Matthieu. Journal de Savants, Mai 1900.

[4]) Vergl. »Orient oder Rom«, S. 118 f.

[5]) Vergl. darüber auch Lethaby and Swainson, The church of Sancta Sophia p. 198 f.

DER MEISTER DES CARRANDSCHEN TRIPTYCHONS

VON WERNER WEISBACH

Der Meister, dem diese Studie gewidmet ist, wurde schon vor längerer Zeit von mir als selbständige künstlerische Persönlichkeit erkannt, nachdem es mir klar geworden war, dass das als sienesisch bezeichnete Triptychon der Madonna mit vier Heiligen in der Sammlung Carrand des Bargello und die Predelle mit Scenen aus der Legende des hl. Nikolaus in der Casa Buonarroti zweifellos auf die gleiche Hand zurückzuführen wären. Nach und nach tauchten immer mehr Bilder auf, die sich als Arbeiten desselben Künstlers erwiesen.[1]) In den Kreisen des Berliner Museums wurde die Bezeichnung »Meister des Carrandschen Triptychons« für ihn üblich.

Die Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen hat in ihrem sechsten Jahrgang einige Bilder des Künstlers mit Text von Professor Schmarsow reproduziert, darunter auch das von mir zuerst bestimmte Predellenstück mit der Anbetung der Könige in Montpellier.[2]) Meine Studien haben mich zu andern Resultaten als den in jenem Texte niedergelegten geführt.

Die Predelle mit Scenen aus der Legende des hl. Nikolaus von Bari in der Casa Buonarroti befand sich ursprünglich in der Cappella Cavalcanti in S. Croce unter der Verkündigung von Donatello. Diesen Platz weist ihr Vasari an, der sie unter den Arbeiten Giuliano Pesellos erwähnt.[3]) Sie passt ihrer Breite nach genau zwischen die beiden Konsolen, auf denen das Steinbildwerk ruht. Die drei legendarischen Scenen stellen dar, wie der Heilige die unbescholtenen Mädchen vor der Schande bewahrt, wie er die Jünglinge aus den Fässern rettet und die zum Tode durch das Schwert Verurteilten befreit.

Von Morelli[4]) wurde das Bild als eine Arbeit Francesco Pesellinos, des Enkels und Schülers Pesellos, angesehen. Er erklärte es als das älteste ihm bekannte Werk

[1]) Von mir zusammengestellt im Repertorium für Kunstgeschichte, XXII, S. 76. In dem Florentiner Archiv angestellte, leider ergebnislos verlaufene Forschungen, die namentlich dahin zielten, mit Hilfe von Urkunden der Kirchen, aus denen nachweislich einige Werke des Malers herrührten, seinen Namen zu ermitteln, hatten mich bisher davon abgehalten, weiteres über ihn zu publizieren.

[2]) Ich habe dieses Bild vor drei Jahren durch den Photographen Ch. Heirieis in Aix für mich aufnehmen lassen. Durch dessen Gewissenlosigkeit sind Abzüge von den in meinem Besitze befindlichen Platten abgegeben worden.

[3]) Vasari, Ed. Sansoni III p. 37: Fece ancora alla Cappella de' Cavalcanti in Santa Croce, sotto la Nunziata di Donato, una predella con figurine piccole, dentrovi storie di San Niccolò. Nach Bottari soll die Predelle von einem Messner dem Michelangelo gegeben worden sein, der dafür eine andere lieferte.

[4]) Die Galerien Borghese und Doria Panfili S. 333.

des Meisters. Seitdem ging es stets unter dem Namen Pesellinos. Diesem wurde auch von Berenson in seinem Kataloge der Florentine Painters und von Mary Logan[1]) die durchaus stilverwandte Predelle in Montpellier zugeschrieben.

Dass die Buonarroti-Predelle nicht von Pesellino herrühren kann, ergiebt sich daraus, dass sie eine gänzlich anders geartete künstlerische Persönlichkeit voraussetzt als den liebenswürdigen Cassonemaler.[2]) Der Meister der Buonarroti-Predelle ist durchaus Realist. Es fehlt ihm jeder künstlerische Schwung. Seine Zeichnung ist hart, seine Modellierung hat etwas von metallischer Schärfe. Besondere Charakteristika sind die breiten, merkwürdig geschwungenen Hände mit den meist nach aufsen gebogenen Daumen, die grofsen Ohren, die tiefen, dunkeln Mundwinkel, die aus einzelnen sehr detailliert behandelten Lockenbüscheln zusammengesetzten Haarmassen. In der Behandlung des Nackten (auf der Errettung der drei Jünglinge aus den Fässern) strebt der Maler nach sorgfältiger anatomischer Treue, wobei er jedoch mehr auf die Durchbildung



Legende des hl. Nikolaus von Bari (Detail)
Predelle in der Casa Buonarroti zu Florenz

einzelner Teile als auf eine wirklichkeitstreue Gesamterscheinung sein Augenmerk richtet. Die drei nackten Männer sind schmächtig, mit stark entwickelten Arm- und Beinmuskeln. Sie machen den Eindruck von Gliederpuppen. Auch die Pferde wirken etwas hölzern, sind aber immerhin lebendig und mit anatomischem Verständnis wiedergegeben. Die Art, wie der Künstler seine Figuren in das Bild stellt, oft in ganz verschiedenen Richtungsachsen, teilweise mit den verzwicktesten Stellungen, lässt seine Vorliebe für Verkürzungen erkennen. Jede Gestalt steht für sich da, ohne Rücksicht auf den Nachbar. Durch kein höheres Kompositionsgesetz wird z. B. das wirre Durcheinander der Zuschauer bei der Enthauptung der Jünglinge gemildert.

Dass der Maler mit der Linearperspektive vertraut ist, zeigt deutlich das Interieur auf der Rettung der drei unbescholtenen Mädchen vor der Schande. Es ist ein vorn offener Raum, dessen Seitenwänden Pilaster vorgesetzt sind. Das Architektonische ist

---

[1]) Chronique des Arts 1895 p. 396.

[2]) Das Wesen der Kunst Pesellinos hoffe ich in einem in Vorbereitung begriffenen Buch an der Hand von Abbildungen demnächst veranschaulichen zu können.

dem Künstler vortrefflich gelungen, sowohl die räumliche Vertiefung des Gemaches wie die feine Durchbildung der korinthischen Kapitelle. Das Stückchen Landschaft im Hintergrund auf der linken Seite dieser Scene verrät gleichfalls das Bestreben in die Tiefe zu gehen, eine Gesamtübersicht zu geben, nicht nur einzelne Objekte aneinander zu reihen; Probleme, wie sie mit Erfolg von Pesellino und Baldovinetti gelöst wurden. Ziemlich schematisch sind auf der Enthauptung der Jünglinge die wie aus Pappe aufgebauten Berglein und Felschen zwischen Wiesenstücken auf den Boden gesetzt. Was immer zum Ausdruck kommt, stark betont, das ist das Streben nach Entwickelung räumlicher Tiefe.



Thronende Madonna
Mittelstück des Carrandschen Triptychons im Museo Nazionale zu Florenz

Das Carrandsche Triptychon gelangte aus der Kirche S. Niccolò oltr'Arno in Florenz in die Sammlung Carrand und mit dieser in das Bargello. Das Mittelstück zeigt die thronende Madonna, auf den beiden Flügeln ist links Franz von Assisi und Johannes der Täufer, rechts Petrus und der hl. Nikolaus dargestellt. Über den drei Teilen sind kleine Bekrönungen mit Malereien: die Verkündigung, die Krönung Mariä, die Gürtelspende an den Apostel Thomas. Die gotische Umrahmung des Altarwerkes kontrastiert lebhaft mit den ausgebildeten Renaissanceformen des Thrones. Auch bei diesem macht sich ein aufserordentlich feines Gefühl für architektonische Wirkungen bemerkbar in der vortrefflichen, zarten Gliederung des Gesimses, der kassettierten Bogenwölbung, der verständnisvollen Durchbildung jegliches Details. Die Art, wie die Architektur angebracht ist, wie sie als Folie dient für eine heilige Erscheinung, erinnert unwillkürlich an Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella.

Die Jungfrau selbst gehört in den Kreis von Madonnendarstellungen, die sich an die Namen Domenico Veneziano und Alesso Baldovinetti knüpfen und bei denen es

den Künstlern namentlich auf einen representativen Eindruck ankam. Das Gewand Mariä ist prächtig, reich gemustert. Ein Mantel mit kostbar gesticktem Saume gleitet von beiden Schultern herab und ist in sorgfältig zurechtgelegter Draperie über die Kniee gebreitet. Der Ausdruck des Kopfes ist seelenlos. Mehr am Äufserlichen haftet der Sinn des Künstlers. Wie die Madonna zwischen zwei Fingern der rechten Hand den auf dem Kinde liegenden Schleier hält, wie sie mit gespreizten Fingern das linke Beinchen stützt, wie das Kind selbst so unnatürlich und gesucht auf dem Schofse der Mutter sitzt, das alles zeigt ein Streben nach einer rein äufserlichen, zierlichen Eleganz. Gesucht und geziert stehen auch die einzelnen Heiligen auf den Flügeln da, jeder für sich, in statuarischer Haltung. Die Art, wie der Körper des Christuskindchens durchmodelliert ist, erinnert deutlich an Domenico Venezianos Altarbild in den Uffizien. Dort begegnet uns ein ähnliches feistes Knäbchen. Auch die Jungfrau zeigt in ihrer Kopfhaltung, in dem rein nach der formalen Seite hin durchgebildeten Antlitz eine gewisse Verwandtschaft mit der Domenicos. Noch ein anderes Madonnenbild dieses Meisters lässt Beziehungen zu dem Carrandschen Altar erkennen. Es befand sich in der Sammlung Panciatichi und war im Frühjahr 1900 in Florenz in der Esposizione di belle Arti ausgestellt. Von Crowe und Cavalcaselle[1]) ist es vermutungsweise Domenico Veneziano zugeschrieben worden. Diese Zuschreibung kann ich nur in vollem Umfange bestätigen.[2]) Die Madonna Panciatichi erscheint wie eine Zwischenstufe zwischen der in der Londoner National Gallery und dem Altare der Uffizien. Auch bei ihr bemerken wir einen ausgesprochenen Sinn für das Dekorative. Das Kind, das auf einem goldenen Kissen vor der Mutter sitzt und das linke Beinchen gekrümmt, das rechte ausgestreckt hält, ist ganz ähnlich dem auf dem Carrandschen Triptychon. An dieses erinnern auch des Kleinen volle, geschwellte Glieder, das dicke Köpfchen mit dem leicht metallisch behandelten Haar. Kein Zweifel, die Bilder gehören derselben Zeit, der gleichen künstlerischen Richtung an.[3])

Wer die Einzelfiguren der Heiligen auf dem Carrandschen Triptychon genauer ins Auge fasst, wird dann weiter dazu gedrängt, dem gleichen Künstler die Gestalt des hl. Antonius mit Christus und Maria in den oberen Ecken (Nr. 1141 des Berliner Museums) zuzuschreiben. Eine bis etwas unter Kniehöhe reichende steinerne Brüstung steht auf dem Boden hinter dem Heiligen wie auf dem Carrand-Bilde. Die für den Meister so charakteristische Form des Ohres mit der riesigen Muschel tritt hier besonders hervor, ebenso die seltsam geschwungene Handoberfläche. An Domenico Veneziano erinnert wieder der unruhige, an- und abschwellende Kontur des Gesichtes (vergl. z. B. die beiden Heiligen der Cappella Cavalcanti in S. Croce). Die beiden kleinen Gestalten von Christus und Maria erweisen sich als eng verwandt mit den Figürchen auf den oberen Aufsätzen des Carrandschen Triptychons. Jeder visionäre Zug ist dem Künstler fremd. Die Gottesmutter und der Sohn sitzen (in der Mitte des Carrand-Bildes, wie auf dem Gemälde des hl. Antonius) auf bequem zurechtgerückten Wolken wie auf einem Stuhle. Man fühlt stets das Be-

[1]) Deutsche Ausgabe III S. 51.

[2]) Acceptiert ist diese Attribution auch von Bode in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1900 Nr. 151 p. 4 und in der Zeitschrift L' Arte 1900 Fasc. V—VIII p. 313. Von Berenson, Gazette des Beaux-Arts 1900, juillet, p. 80 ff., ist das Werk fälschlich Baldovinetti zuerteilt.

[3]) Bode hat schon seit langem im Cicerone auf die Verwandtschaft des Carrandschen Triptychons mit den Arbeiten Domenico Venezianos hingewiesen.

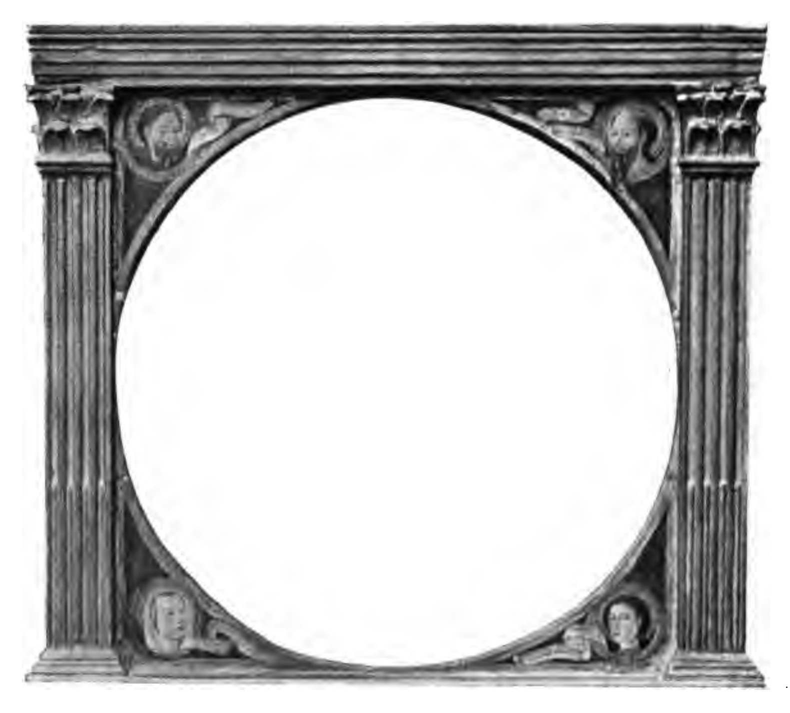
dürfnis des Meisters nach handgreiflicher realistischer Veranschaulichung jedes Vorganges durch. Auf die Übereinstimmung der Typen und der Faltengebung auf beiden Bildern braucht wohl kaum noch hingewiesen zu werden.

Die Skulpturenabteilung des Berliner Museums besitzt noch ein Werk von der Hand unsers Künstlers (Nr. 58A). Es ist ein Rahmen, der ein bemaltes Stuckrelief einer Madonna, in der Art des Michelozzo, umgiebt. In den Zwickeln des Rahmens sind gemalte Köpfe von drei Propheten (oben links Hesekiel, rechts Jesaias, unten rechts Zacharias) und der erythräischen Sibylle angebracht. In dem Kataloge der Berliner Skulpturenabteilung von Bode und von Tschudi wurde schon bemerkt, dass diese Köpfe »der dem Pesellino zugeschriebenen Predelle in Casa Buonarroti zunächst stehen«.[1] Die einzelnen Köpfchen sind deshalb interessant und beachtenswert, weil sie uns den Künstler bei einer Aufgabe zeigen, die in der ersten Hälfte des Quattrocento in gröfserem und kleinerem Mafsstabe verschiedene Maler beschäftigte. Die Köpfe sind von gemalten runden Umrahmungen eingeschlossen. Man sollte erwarten, dass diese bei einer dekorativen Aufgabe, wo sie nur das Motiv der mittleren runden Rahmenöffnung wiederaufnehmen sollten, auch lediglich eine dekorative Funktion hätten. Aber keineswegs, die Umrahmungen sind als plastisch veranschaulichte Steinfenster gedacht, aus denen die Köpfe herausragen. Sie werden von den Nimben, von den Bärten überschnitten; Spruchbänder schlängeln sich aus dem Innern der fensterartigen Öffnungen hervor. Ganz Ähnliches begegnet uns bei der von Paolo Uccello gemalten Umrahmung der Florentiner Domuhr. Auch er hat in die Zwickel vier Köpfe, jeden in einem Kreisrund, eingefügt. Auch bei ihm sehen wir den Gedanken der Fensteröffnung, aus der die Köpfe herausschauen, zum Ausdrucke gebracht. Nur stehen bei unserm Meister die Nimben immer in gerader vertikaler Richtung hinter den Köpfen, so dass sie entgegen der im übrigen so durchaus



Hl. Antonius
Im K. Museum zu Berlin

[1]) Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Berlin, Spemann, 1888, S. 251.



Rahmen im K. Museum zu Berlin





Sybille und Prophet Zacharias
Vom Rahmen des Berliner Museums

realistischen Darstellung in völlig unmöglicher und unnatürlicher Weise den obern Teil der Umrahmungen stets überschneiden. Bei Uccello sind es Scheiben, die im Innern der Öffnungen in den verschiedensten perspektivischen Verkürzungen hinter und über den Köpfen schweben und dazu beitragen, das Streben des Malers zu verwirklichen,

alle Flächen in möglichst verschiedene, sich schneidende Ebenen zu legen. Die erste Freude an der Bewältigung der schwierigsten linearperspektivischen Probleme veranlasste die Maler zu solchen Kunststückchen. Die Köpfe in den fensterartigen Umrahmungen spielen noch weiter bei den dekorativen Einfassungen von Fresken in der italienischen Malerei ihre Rolle, später jedoch ohne die Übertreibungen, die in



Kruzifix
In S. Andrea zu S. Donino

dem Überschwange des ersten künstlerischen Gelingens den Malern mit unterliefen (z. B. auch bei Baldovinettis Fresko der Anbetung des Kindes im Vorhofe der Annunziata).

Die Vergleichung der Abbildungen des Kopfes der erythräischen Sibylle von dem Berliner Rahmen und der Magdalena zu Füfsen eines Kruzifixus, der am Ende der rechten Längswand der Kirche S. Andrea zu S. Donino bei Florenz

hängt,[1]) zeigt wohl deutlich genug, dass auch dieser eine Arbeit unsers Meisters ist. An den vier Enden der kreuzförmigen Umrahmung sind in einem Dreipass oben Gottvater, links Maria, rechts Johannes, unten vor einem Felsstück, in welches das Kruzifix eingelassen ist, Magdalena angebracht. Die Art der Verwendung dieser Figuren sowie der kreuzförmigen Umrahmung geht auf trecentistische Vorbilder zurück. Durchaus im Geiste des beginnenden Quattrocento ist die Durchbildung des Christuskörpers. Als ein wahres Bild des Jammers ist der Gekreuzigte aufgefasst. An den abgemagerten Armen markiert sich jeder Muskel. Weit aufgerissen sind die Schulterhöhlen. Jede Rippe



Die hl. Magdalena
Vom Kruzifix in S. Andrea zu S Donino

presst sich aus dem Brustkorb heraus. In Strömen rieselt das rote Blut von dem Körper herab. Kein versöhnender Zug in dem Bilde des leidenden Heilands. Aus demselben Geiste heraus sind die Kreuzigungsfresken Andrea Castagnos in S. Matteo und in der Santissima Annunziata entstanden. Nur ist Castagno ein weit bedeutenderer Techniker, ein ungleich gröfserer Künstler als unser Meister. Den nackten menschlichen Körper behandelt er mit ganz anderm anatomischen Verständnis. Er verliert sich nicht so in Einzelheiten, vertieft sich mehr in den grofsen Zusammen-

[1]) Höhe 5 m 85 cm Breite des Kreuzarmes 2 m 75 cm. Dr. Hans Mackowsky, der mit meinen Studien über den Meister vertraut war, hat dieses Bild zuerst richtig auf ihn bestimmt und mich darauf hingewiesen.



Geburt Christi und Anbetung der Könige
Im Musée Fabre zu Montpellier

hang des Ganzen, was bei Fresken, die immer nur in gewissem Sinne zum Vergleiche mit Tafelbildern herangezogen werden können, allerdings auch in weit höherem Mafse geboten erscheint. Der Christuskörper in S. Andrea ist in der untern Rumpfpartie ziemlich schematisch, trecentistisch, in den übrigen Teilen auf Grund anatomischer Studien sorgfältig durchdetailliert. Maria und Johannes in den seitlichen Dreipässen erinnern in ihrem Pathos an Castagnosche Gestalten. Wie Johannes seine Hände über dem aufgenommenen Mantel krampfhaft gefaltet hält, das ist durchaus castagnesk. Die zeitliche Nähe Castagnos ist für den Kruzifixus in S. Donino unabweislich.

Das Predellen- oder Cassonestück im Musée Fabre zu Montpellier, das ich vor zwei Jahren als Werk des gleichen Meisters erkannte, stellt das Presepe und die Anbetung der Könige dar.[1]) Mit der Buonarroti-Predelle verknüpfen es die engsten Fäden.

Bizarr wie alle vorherbesprochenen Arbeiten des Künstlers ist auch diese. Seltsam mutet schon die unsymmetrische Disposition an: auf einem kleinen Stück an der linken Seite das Presepe, auf der übrigen Bildfläche die Anbetung der Könige. Alle Hauptpersonen sind in strenges Profil gestellt, Maria, Joseph, die drei Könige. Das Kind des Presepe liegt am Boden im Stroh, beide Beinchen angezogen, wie auf Baldovinettis Fresko der Annunziata. Die Jungfrau in der Anbetung der Könige erinnert lebhaft an Baldovinettische Madonnentypen. Das Kind auf ihrem Schofse nimmt, hier in Profil, eine ähnliche Stellung ein wie auf dem Carrandschen Triptychon. Es ist ganz dasselbe feiste Knäblein. Der neben der Mutter sitzende Joseph hat die Hände über dem rechten angezogenen Knie gefaltet, ganz wie der Joseph auf Baldovinettis zuvor erwähntem Florentiner Fresko. Die Könige und das Gefolge sind alle in modischer Zeittracht dargestellt. Jeder visionäre Zug ist vermieden. Wir erleben gleichsam den Anmarsch einer vornehmen Jagdgesellschaft von Greisen und Jünglingen. Zuvorderst knieen die beiden ältern Könige mit ihren Geschenken, der jüngste schreitet ihnen aufrecht nach. Ihre Devotion ist eine rein äufserliche. Nichts verrät eine tiefere seelische Anteilnahme. Ein zahlreiches Gefolge begleitet die Könige, unter ihm der Hofzwerg im Vordergrunde, an recht augenfälliger Stelle. Rechts haben die Trossknechte mit den Rossen Halt gemacht. Es sind dieselben zu klein geratenen, aber mit naturalistischem Streben wiedergegebenen Spielschachtelpferdchen wie auf der Buonarroti-Predelle. Ein Mohr im Hintergrunde am äufsersten Rande des Bildes hält bei den Rossen Wacht. Zwei vornehme Männer aus dem Gefolge haben sich zu dieser Gruppe gesellt. Der eine in hermelinbesetztem Wamse trägt einen Falken auf der Hand, der andre mit dem hohen, vierfach abgestuften Filzhute, wie er in

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Storia della Pittura in Italia, Firenze, Le Monnier, 1894, p. 30, beschreiben es im Kapitel der Peselli, wagen jedoch nicht, wie Berenson, es mit Bestimmtheit Pesellino zuzuschreiben.

der ersten Hälfte des Quattrocento Mode war, streichelt die Stirn seines Pferdes. Zwei vortrefflich beobachtete Hunde im Vordergrunde vervollständigen die Gruppe. Die Komposition ist bei diesem Bilde ebensowenig einheitlich wie bei den andern des Malers. Der Künstler geht immer ins Detail; seine Werke sind reich an fein beobachteten Zügen. Am auffallendsten und seltsamsten ist die aufserordentliche Ungleichmäfsigkeit in der Ausführung der einzelnen Objekte. Neben vortrefflich bewegten, energischen Figuren wie dem Falkenträger, eine so lahme, steife, ungeschickte Gestalt: der nach rückwärts gewandte Jüngling, dessen Gesicht unsichtbar ist, mit seinem hölzernen vorgestreckten Arm. Neben den prächtigen Hunden so verzeichnete Pferde. Etwas unausgeglichenes, unfertiges, doch mit starken, lebenskräftigen Ansätzen, zieht sich durch diese Kunst.

Und nun die Scenerie, in welche die Vorgänge verlegt sind. Den Vordergrund bildet glatter Felsboden. Eine ruinenhafte Mauer trennt die Figuren von der dahinterliegenden Landschaft. Diese Mauer ist ihrer ganzen Struktur nach eins der merkwürdigsten Requisite. Zwischen dem Presepe und der Anbetung der Könige springt sie nach vorn in spitzem Winkel vor. Hier hat sich eine grofse Bresche gebildet. Wo die Mauer erhalten ist, ist mit unsagbarer Accuratesse Stein an Stein gefügt. In der Bresche sind die einzelnen Steine so herausgelöst, dass sich ganz regelmäfsige, glatte Bruchflächen gebildet haben. Auch die herausgefallenen, am Boden aufliegenden Steinmassen sind in regelmäfsiger Weise geschichtet. Man hat den Eindruck, als sei künstlich jeder Stein herausgelöst. Keine Zufälligkeiten, wie der nagende Zahn der Zeit sie herbeiführt. Das im Quattrocento beginnende Auftreten von Ruinenarchitektur bei der Geburt Christi hängt wohl mit der durch die Ausgrabungen antiker Baureste hervorgerufenen »Ruinensentimentalität« zusammen.[1]) Zuerst sind es blofs einfache Mauerruinen. Erst später, seit der zweiten Hälfte des Quattrocento, werden es Ruinen gewaltiger Paläste mit teilweise erhaltenen, prachtvollen antiken Details.

Zu bemerken ist bei unserm Bilde noch die aufserordentliche Sicherheit der perspektivischen Konstruktion. Das Konstruktive tritt mit einer besondern Schärfe hervor. Der Künstler gehört in die Reihe jener Techniker des Quattrocento, die mehr mit dem Verstand als mit der Phantasie arbeiteten. Auch dem hinter der Mauer sichtbaren Stück Landschaft haftet etwas von dem konstruktiven Charakter des Ganzen an. Es ist ein Hügelland mit abgeteilten Feldern und Bäumen (Ölpflanzungen); vorn, unmittelbar hinter der Mauer, einzelne Cypressen.

Ein Hausandachtsbild des Meisters, die Madonna mit zwei Heiligen, gelang es mir im Frühling 1900 in Florenz zu erwerben. Es ist von kleinem Umfange (breit 40,5 cm, hoch 58,5 cm). Die Figuren stehen vor Goldgrund. In der Mitte thront Maria auf einem Sitze, der mit einem rot und golden gemusterten, mit schwarzen Troddeln behängten Kissen bedeckt ist. Unter dem Kissen zieht sich ein rot und golden gemusterter Teppich von dem Sitz über die Vorderfläche der Bank bis auf die Stufe, auf der Marias Füfse ruhen. An den Teppich sich anschliefsend, bedeckt diese Stufe ein gezaddelter Zeugstreifen, der in gleicher Reihenfolge immer die Farben Schwarz, Weifs, Rot, Gelb, Grün (oder Blau?) wiederholt, vielleicht mit Anspielung auf die Wappenfarben des Bestellers. Maria trägt ein karminrotes Gewand mit breiten, schwarzen Saumstreifen über der Brust und schwarzem Gürtel, darüber einen dunkelblauen Mantel mit goldgesticktem Saume. Von dem Haupte hängt ein langer Schleier herab. Der Mantel ist am Boden und über dem Bankkissen sehr weit ausgedehnt und zieht

[1]) Vergl. Burckhardt, Kultur der Renaissance, 4. Aufl., Leipzig 1885, Bd. I, S. 211.

die Erscheinung der Madonna in ihrer untern Partie stark in die Breite. Wo die Gewandung am Boden aufliegt, schiebt sich vielfaches Gefälte übereinander. Anmutig ist die Haltung des auf langem Halse ruhenden Kopfes der Maria. Das Kind, das in den Armen der Mutter ruht und nur mit dem linken Fufse deren Schofs berührt, ist weit ungeschickter gebildet als das des Carrandschen Gemäldes. In der Hal-



Madonna mit Heiligen
Berlin, Privatbesitz

tung sind sie verwandt. Man bemerkt auch hier und dort die wie in Draht gezogenen Locken. Hinter dem Thron der Madonna stehen auf einer höheren Stufe zwei heilige Benediktiner (Benedikt und Romuald?) in weifsen Mönchskutten einander zugewandt, hagere, knorrige Gestalten, beide mit gleicher Wendung des Kopfes symmetrisch aufgebaut. Die ganze Komposition verrät einen strengen Schematismus. Von allen Arbeiten des Künstlers macht diese zweifellos den altertümlichsten Eindruck. Sie in die zweite Hälfte des Quattrocento zu setzen erscheint nahezu undenkbar. Besonders

ders bemerkenswert ist das Kolorit, das das Bestreben erkennen lässt, abweichend von der gewöhnlichen Temperatechnik zu stärkeren Farbenkontrasten zu gelangen.

August Schmarsow, der von den besprochenen Werken nur einige citiert, hat diesen ein neues selbständig hinzufügen zu können geglaubt: die Anbetung des Kindes mit drei verehrenden Heiligen in der Galerie zu Karlsruhe Nr. 404.[1]) Der Versuch ist jedoch missglückt. Kein einziger Typus, der uns an eins der vorher erwähnten Gemälde erinnerte. Wie gänzlich verschieden ist z. B. der Joseph von dem auf der Anbetung der Könige in Montpellier. Auch die Technik des Karlsruher Bildes weicht völlig von der unsers Künstlers ab. Es wäre doch mindestens höchst sonderbar, wenn dieser nur hier auf dem einen Gemälde bei den Haaren der Figuren Gold angewendet hätte. Die Haare sind auch als Massen behandelt und durchaus nicht in jene filigranartigen Strähnen gespalten, wie wir es bei dem Meister des Carrandschen Triptychons stets gefunden haben. Wo wären bei ihm auch jene Hände mit den langen, spitzen, so ganz unkörperlichen Fingern zu bemerken, bei ihm, wo jede Bewegung voll Energie ausgeführt wird. Die scharfe Konturierung, die für unsern Künstler so charakteristisch ist, fehlt auf dem Karlsruher Bilde gänzlich. Nur da, wo der Gesichtskontur an die goldene Fläche des Nimbus grenzt, ist er stellenweise ein wenig eingeritzt. Wer endlich ein Auge für das Kolorit hat und das Karlsruher Bild nicht nur nach der Abbildung beurteilt, der sollte wohl kaum auf den Gedanken kommen, es unserm Meister zuzuschreiben. Die weichen Übergänge in der Farbengebung erinnern an umbrische Gewöhnung; namentlich die Figur des Joseph in ihrer ganzen malerischen Durchführung zeigt gewisse Anklänge an Gentile da Fabriano. Ein reiner Florentiner ist der Schöpfer des Karlsruher Bildes sicherlich nicht gewesen.[2])

Nachdem wir die bis jetzt bekannt gewordnen Malereien des Meisters im einzelnen betrachtet haben, ist die nächstliegende Frage, in welchem Zeitpunkte sie wohl entstanden sein können. Wie wir vorher gesehen haben, ist die Buonarroti-Predelle von Vasari als Arbeit Giuliano Pesellos aufgeführt. Wir werden also zu untersuchen haben, ob die mit ihr in engstem stilistischem Zusammenhange stehenden Gemälde nicht etwa von diesem Künstler herrühren könnten; zumal wir in Bezug auf seinen von Vasari in demselben Kapitel behandelten Schüler Pesellino, wenn wir von dem einen ihm von jenem zugeschriebenen Werke ausgehen und die damit stilverwandten zusammenstellen, zu durchaus befriedigenden Resultaten gelangen. Es heifst also die Probe darauf zu machen, ob, wenn wir auf die Autorität Vasaris hin Pesello als den Meister der Buonarroti-Predelle ansehen, alle von der gleichen Hand ausgeführten Bilder mit seiner Lebenszeit und den während der Dauer seines Lebens in Florenz mafsgebenden künstlerischen Strömungen sich vertragen.

Von Pesello, der eigentlich Giuliano d'Arrigo di Giuocolo Giuochi hiefs, wissen wir aus dokumentarischen und litterarischen Quellen folgendes:

1367 geboren, laut der Angabe zum Kataster vom 9. Juli 1427: »d'età d'anni 60« (Archivio Centrale di Stato in Firenze. Quart. S. Spirito, Gonfal. Drago, Portate del 1427, N.° 60, c. 1168, publiziert von Milanesi, Giornale storico degli Archivi Toscani, Bd. IV, p. 205).

1385. 27. Juli immatrikuliert bei der Arte de' Medici e Speziali (Libro antico della Matricola de' Medici e degli Speziali nell' Archivio Centrale di Stato: Julianus Arrighi, pictor,

[1]) Im Texte jener Lieferung der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen. Das Karlsruher Bild ist von Bruckmann in München photographiert.

[2]) Vielleicht steht mit dem Karlsruher Bilde das merkwürdige Fragment des Zuges der heiligen drei Könige in der Strafsburger Galerie Nr. 212 in gewissem Zusammenhang.

populi Sancte Marie de Verzaria die XXVII iulii MCCCLXXXV, indictione VIII; C. Frey, Loggia dei Lanzi, p. 343; vergl. Vasari, ed. Sansoni, III, p. 41).

1395. 15. Juli. Juliano Arrighi pictori voc. Pesello pro parte solutionis quorundam scutorum existentium in domo dicte opere (S. Reparata) in quibus dictus Julianus pinxit et celavit Arma communis Florentie flor. auri 30 (H. Semper, Die Vorläufer Donatellos in Zahns Jahrbüchern, Bd. III, 1870, S. 67).

29. November. Prefati operarii (von S. Reparata) simul in sufficiente numero hadunati ... adtendentes ad provisionem factam per communitatem florentinam circha sepolturam incliti militis dni Johannis Augut (Hawkwood) olim honore Capitani Guerre civitatis florentie et honoris et status ipsius communis continui et solliciti defensoris ac circa ad sepolturam excelsi militis domini pieri de Farnese olim capitani guerre communis predicti qui in servitium civitatis florentie ad eo animo frequenti se habuit contra Pisanos et in eodem suum clausit extremum quae iam antiqua et non apparens est et in loco non apto posita et volentes ipsas sepolturas in facie ecclesie Scte Reparate quae est intra duas portas versus viam Capsetaiorum construi et hedificari facere honorabiliter quantum decet deliberaverunt.

Primo in ipsa facie ipsas sepolturas designari per Pictores bonos et omnibus civibus ad ipsam ecclesiam venientibus ostendantur et super eas maturius et honorabilius et cum deliberatione omnium volentium consulere, postea ad ipsarum perfectionem procedatur.

Et habito supra dicto designo, colloquio, tractatu et consilio cum multis exceptis Angiolo Taddei Gaddi et Juliano Arrighi pictoribus et aliis de modo et forma (H. Semper, Die Vorläufer Donatellos in Zahns Jahrbüchern Bd. III, 1870, S. 66; vergl. Frey, Cod. Magliab. p. 349 Anm. 1).

Das Grabmal des Pietro Farnese war ein Reiterbild in Relief aus Holz, mit Leinwand bedeckt, und befand sich nicht an der Fassadenwand, sondern über dem dem Campanile gegenüberliegenden Seitenportal. Es wurde im Jahre 1842 bei der Restauration des Domes fortgenommen und in ein Magazin gestellt. Von Vasari im Leben des Orcagna ist es diesem Meister zuerteilt (vergl. Milanesi in Vasari, Bd. I, p. 610 Anm. 2; Baldinucci, Notizie etc., Mailand 1811, Bd. V, p. 199 Anm. 1; Dokumente und Jahreszahl bei Baldinucci und danach bei Milanesi im Kommentar zur Vita Pesellos ungenau). Das Grab Hawkwoods wurde erst im Jahre 1405 von seinem bisherigen Platz an einen unterirdischen Ort verlegt und erst im Jahre 1436 Paolo Uccello beauftragt, zu Ehren des Condottiere sein Reiterbild an die Domfassade zu malen (vergl. Baldinucci, a. a. O. p. 199).

1398. Giuliano d' Arrigo Pittore per un compasso d' un Agnus Dei, posto nel cielo della nuova cappella della Vergine Maria se li paga fior. 6.

Azurro grosso si mette sotto l' azurro oltramarino (Semper, a. a. O. p. 67).

20. März. Zur Beurteilung einer Statue für die Domfassade herangezogen.

Item simili modo et forma providerunt, ordinaverunt et deliberaverunt quod

Simon orafus
Nerius Antonii pictor } quibus per dictos operarios commissum fuit quod viderent
Julianus Arighi pictor

figuram marmoream beati Jeronimi factam et intagliatam perdictam operam per magistrum Petrum Johis Teotonicum et ipsa visa et diligenter examinato laborerio et intaglio supra ipsa figura facta perdictum magistrum petrum rec. eorum veram et puram conscientiam et intelligentiam declarent et deliberent quod et quantam dictus magister petrus debiti meretur et capere deberet a dicta opera pro mercede et salario suo dicte figure et dicti laborerii et intagli facti supra dicta figura (Semper, a. a. O. p. 55).

1414—1416 lavorò il fregio di vetro, da' beccatelli in giù, del tabernacolo della detta Arte (di Calimala) posto in un pilastro di Or San Michele; e i drappelloni che dovevano stare attaccati alle pareti dentro la chiesa di San Giovanni (Milanesi, Vasari III, p. 42. Spogli de' libri dell' Arte di Calimala fatti dello Strozzi).

1420. 19. März. Modell für die Florentiner Domkuppel.

Stantiaverunt Giuliano Arrigi, vocato Pesello, pictori etc., pro rebus missis in faciendum unum modellum Cupole, pro mercede et eius exercitio et labore misso in faciendo et ordinando modellum predictum etc., in totum, flor. 4.

Giuliano d' Arigho, dipintore, dè avere fiorini quatro per sua faticha durata, e per legname e feramenti e ogn' altra spesa fatta in j° modello chondotto a l' Opera, per asenpro della Chupola grande (C. Guasti, La Cupola di Santa Maria del Fiore p. 25).

1. April. Stantiaverunt:

Domino Johanni Gherardi de Prato, quos recipere debet pro remuneratione sui laboris missi in designando cupolam maiorem, et consiliis super ea prestitis, flor. tres. Giuliano Arrigi, vocato Pesello, pro causa predicta, ... (Guasti, a. a. O. p. 26).

16. April. Item, eligerunt ut supra, loco unius primi ex dictis tribus provisoribus primo deficientis renuntiantis vel ab ipso exercitio quomodolibet removendi, prudenten virum Julianum Arrigi pictorem, vocatum Pesello (Guasti, a. a. O. p. 36).

1424. 9. April. Item, deliberaverunt quod de novo fiat unum gonfalone et detur ad suendum Antonio Johannis Spigliati banderajo, et ad pingendum Juliano alias Pesello pictori (Arch. Centr., Delib. de' Consoli dell' Arte di Calimala dal 1424 al 1427—1428. Milanesi, a. a. O. p. 42).

11. April. Stantiaverunt Juliano Arrigii, pictori, vocato Pesello, pro uno modello per eum facto circha catena maioris Cupule; in totum flor. auri tres.

Giuliano d'Arigho, detto Pesello, banderaio, dè avere per uno modello de lengniame da lui mandato all' Opera per dimostrare el modo a fortifichare, e mostrare la chatena della maggore tribuna; a lui conceduto fiorini tre. Il detto modello ene di lengniame etc. (Guasti, a. a. O. p. 72).

27. Juni in die Compagnia di S. Luca aufgenommen (Milanesi, a. a. O. p. 41).

1426. 4. Februar. (Julianum ... alias Pesello pictorem.) Sein Kuppelmodell erwähnt Guasti, a. a. O. p. 39).

28. Februar. Giuliano d' Arigho, vochato Pessello, dipintore, fior. dieci d' oro per sua faticha e mercè, e per uno modello di lengname per lui rechato all' Opera, in dimostrare el modo chome di suo parere dovesse seghuire detta Chupola (Guasti, a. a. O. p. 33).

1427. 24. November. Pesello Pictori R (?) 19 in casu filij Guadagni consentiant, qui sunt creditores stantiamenti pro honorantia d[i] Vierij (nach einer bisher unbekannten Notiz aus Libro di Deliberazioni de' Dieci di Balia. Spogli dello Strozzi, Bd. K., p. 116 verso. Archivio Centrale di Stato in Florenz).[1])

Nach 1430. Vollendung eines Verkündigungsbildes, das von dem Maler Giovanni Toscani für Simone Buondelmonti zu malen begonnen war. Nach den Katasterangaben der Witwe des 1430 verstorbenen Giovanni Toscani, Niccolosa, für das Jahr 1430: Più quando morì Giovanni, lasciò una tavola d' altare, dentrovi la Nunziata. Non era compiuta: diella a compiere a Giuliano dipintore nel Corso. La detta tavola è di Simone Buondelmonti. Non è fatto mercato; è rimessa in Niccolaio Niccoli (Milanesi, Giorn. stor. degli Archivi Toscani IV, p. 210, und Vasari III, p. 42 und I, p. 629 Anm. 5). Weshalb Milanesi für die Vollendung des Bildes durch Pesello das Jahr 1439 anführt, ist mir nicht ersichtlich. Giovanni Toscani ist bei Vasari unter den Schülern Giottinos genannt. Werke von seiner Hand sind nicht erhalten.

1446. 6. April gestorben und begraben in S. Maria del Carmine (Milanesi, a. a. O. III, p. 42).

Was neben den dokumentarischen unsere litterarischen Quellen von den malerischen Werken Pesellos anführen, ist sehr mit Vorsicht aufzunehmen, weil schon seit früher Zeit seine Arbeiten mit denen seines Enkels Pesellino verwechselt wurden. So wurden die ihm von Vasari zugeschriebene Trinität für Pistoja und die Bilder für die Familie Alessandri von Pesellino ausgeführt;[2]) die von dem Aretiner erwähnte Verkündigung aus der Kirche S. Giorgio (jetzt in den Uffizien) ist ein zweifelloses

[1]) Der Name des Vieri Guadagni erscheint auch in den Katasterangaben des Malers Giovanni Toscani vom 10. Juli 1427. Derselbe besafs in Val di Sieve a Monte di Croce Weideland .... »e altri due pezzuoli confinati colle rede di Vieri Guadagni per tutto« etc. (vergl. Milanesi im Arch. stor. degli Archivi Toscani IV, p. 208).

[2]) Vergl. den Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtl. Gesellschaft 1900 Nr. VIII über meinen Vortrag: Neues über Francesco Pesellino und Piero di Lorenzo Pratese.

Bild Baldovinettis. Alle übrigen von Vasari als Werke Pesellos angegebenen Gemälde sind ebenso wie die im Mediceer-Inventar aufgeführten verschollen, bis auf die Predelle der Casa Buonarroti. Und diese gerade verrät eine selbständige Künstlerindividualität, auf die wir eine ganze Reihe andrer stilverwandter Werke zurückführen können.

Zwei Momente sind es, die nach unsern Quellen für die künstlerische Charakteristik Pesellos von Belang erscheinen. Einmal seine Bedeutung als Tiermaler. Sowohl Cristoforo Landino in seinem Kommentar zu Dantes Divina Commedia,[1]) als Vasari, die Anonymi des Codex Petrei[2]) und des Codex Magliabecchianus XVII 17[3]) ergehen sich im Lobe dieser Fähigkeit.[4]) Ferner soll Giuliano einer der ersten gewesen sein, der neben Baldovinetti und andern Versuche mit Ölfarben angestellt hätte. Man wird dieser Bemerkung Vasaris in der Vita Antonellos da Messina[5]) wohl einigen Wert beimessen und es nicht zu gering anschlagen dürfen, dass er da, wo er von den ersten, allerdings vergeblichen Versuchen die Temperamalerei zu verbessern spricht, ausdrücklich die Namen von Pesello und Baldovinetti erwähnt. Wir dürfen Pesello also wohl neben Domenico Veneziano und Alesso Baldovinetti zu der Reihe der Techniker zählen, die in der ersten Hälfte des Quattrocento auf dem Gebiete des Malerischen nach neuen Erscheinungsformen suchte.

Dass wir Pesello trotz seiner frühen Geburt (im Jahre 1367) nicht als verspäteten Giottisten, sondern als Renaissancekünstler anzusehen haben, dafür bürgt wohl neben jener Notiz Vasaris über seine Bestrebungen auf malerischem Gebiete seine Beschäftigung bei dem Bau der Florentiner Domkuppel nach Teilnahme an der Konkurrenz im Jahre 1418. Welche Bedeutung ihm zuerkannt wurde, werden wir vielleicht auch danach bemessen dürfen, dass Cristoforo Landino in seinem Kommentar unter den wenigen Renaissancekünstlern, die er nennt, Pesello aufführt,[6]) und zwar an vorletzter Stelle nach Masaccio, Filippo Lippi, Castagno, Uccello, Angelico. Ebenso dürfen wir aus der Stelle, die Pesellos Name in der Reihenfolge der Sammlungen von Künstlerbiographieen des Codex Strozzianus (Magliab. XXV 7. 636), Petrei (Magliab. XIII 7. 89) und Gaddianus (Magliabecchianus XVII 17) einnimmt, immerhin wohl einen Schluss ziehen, zu welcher Gruppe von Künstlern er bei den Zeitgenossen oder unmittelbaren Nachkommen gerechnet wurde. Codex Petrei:[7]) Andreino Castagno, Paolo Uccello, Pisello, Pisellino, Fra Filippo Lippi, Berto linajuolo, Sandro di Botticello. — Codex Strozzianus:[8]) Andreino da Castagno 1430, Pagolo Uccello, Frate Philippo, Pisello, Pisellino, Piero del Pollaiuolo, Sandro di Botticello, Alesso Baldovinetti. — Codex Gaddianus: Fra Filippo, Andreino da Castagno, Paolo Uccello, Pesello, Francesco Pesellino, Alesso Baldovinetti, Domenicho da Venezia, Berto fiorentino. Bei allen begegnet uns also der Name Pesellos umgeben von ausgesprochenen Re-

---

[1]) Frey, Il Codice Magliabecchiano Cl. XVII 17, p. 120.

[2]) Carl Frey, Libro di Antonio Billi p. 27.

[3]) Frey, Il Codice Magliabecchiano p. 100.

[4]) In der Stelle von Filaretes Traktat (Ed. Öttingen, Wien 1890, p. 307), wo von den kürzlich verstorbenen Malern die Rede ist und es heifst: »un altro chiamato Francesco di Pesello, il quale Pesello ancora fu grande maestro d' animali«, bezieht sich das letztere wohl auch auf Francesco, also Pesellino, nicht, wie Milanesi annimmt, auf Giuliano.

[5]) II p. 564.

[6]) Frey, Il Codice Magliabecchiano p. 118.

[7]) C. von Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, p. 417.

[8]) Fabriczy, a. a. O. p. 414.

naissancekünstlern. Sollte er nicht selbst zu den Bahnbrechern der Renaissance in Florenz gerechnet werden dürfen?

Falls es sich demnach erweisen liefse, dass die Werke des Meisters der von Vasari Pesello zugeschriebenen Buonarroti-Predelle ihrer künstlerischen Beschaffenheit nach alle mit Fug und Recht in die erste Hälfte des Quattrocento gesetzt werden dürften, so würde damit Vasaris Attribution um ein beträchtliches an Wahrscheinlichkeit gewinnen.

Fassen wir zunächst die Gewandbehandlung ins Auge, so werden wir diese mit einem Meister, der seine Hauptthätigkeit in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts entfaltet haben sollte, wie Schmarsow es will, kaum vereinbaren können. Ein kompliziertes Faltengeschlängel bildet ein hervorstechendes Moment. Am meisten ist es bei der Madonna in meinem Besitze, die in eine frühere Zeit des Meisters zu setzen ist, ausgeprägt. Der Schwung des Gefältes, die herabhängenden Zipfel erinnern durchaus an gotische Tradition. Dasselbe System der Faltenbildung begegnet uns bei Baldovinetti; aber wie viel breiter und massiger behandelt er die Gewandung. Dass ein Nachfolger von ihm in jene kleinliche, teilweise gotisierende Manier verfallen sein sollte, scheint mir ganz ausgeschlossen. Nach vorwärts ist von unserm Meister die Brücke zu Baldovinetti zu schlagen. Er ist selbst im Laufe seiner Entwickelung zu einer weit breitern Gewandbehandlung, z. B. bei dem zweifellos später entstandenen Carrandschen Gemälde, gelangt. Und wie viel näher steht die Carrandsche Madonna Baldovinettis Madonna mit Heiligen in den Uffizien und Jungfrau in der Verkündigung von S. Miniato als etwa die Madonna in meinem Besitze. Sehen wir also die Gewandbehandlung auf ihre technische Grundlage hin an, so ergiebt sich, dass die spätern Werke unsers Meisters sich denen Baldovinettis nähern. Ferner entdecken wir in diesem Punkte Beziehungen zu den frühern Arbeiten Pesellinos. Wer z. B. auf der Buonarroti-Predelle die beiden sitzenden Mädchen mit den am Boden hockenden Frauen auf Pesellinos Wunder des hl. Antonius in der Florentiner Akademie vergleicht, der wird in der Art der Faltenbildung gewiss eine Verwandtschaft wahrnehmen. Auch Pesellino gelangte im Verlaufe seiner Entwickelung von einem stark detaillierten und brüchigen Faltenwurfe zu einer breiten und massigen Gewandbehandlung.

Für die thronende Madonna hatte sich im Anfange des Quattrocento ein Schema herausgebildet, an dem von einer bestimmten Gruppe von Künstlern ziemlich streng festgehalten wurde. Maria sitzt meist nach vorn gewendet mit dem Kind im Schofse; sie ist mit einem Mantel bekleidet, der, vorn geöffnet, das prächtige Untergewand sichtbar lässt. Der Mantel schlingt sich um die Arme und ist über die Kniee gebreitet, so dass er mit reichem Faltenwurfe den untern Teil des Körpers völlig verhüllt und, weit ausgreifend, auf dem Boden, der oft mit einem kostbaren Teppiche bedeckt ist, aufliegt. Der Körper des Christuskindes zeigt meist sehr volle Formen. Gewisse verwandte Motive in der Haltung des Kindes kehren öfter wieder (Masaccio: Anna selbdritt, Florenz Akademie; Madonna der Sammlung Carrand und Weisbach; Domenico Veneziano: Madonna weiland Galerie Panciatichi und Uffizien; Pietro della Francesca: Altarbild, Perugia Pinakothek). Es kam den Künstlern dieser Richtung namentlich darauf an, Maria wie dem Kinde einen möglichst representativen Charakter zu verleihen. Eins der frühesten mir bekannten Beispiele ist Masaccios Anna selbdritt in der Florentiner Akademie. Auch des Paolo dei Stefani vom Jahre 1426 datiertes Fresko in S. Miniato gehört zu den Werken der geschilderten Art. Dass befangene Bilder wie die Carrandsche oder gar die mir gehörige Madonna Produkte der Beeinflussung durch die Meisterwerke Pietros della Francesca sein sollten, wie Schmarsow glauben machen will, halte ich für gänzlich ausgeschlossen. Unser Meister gehört

vielmehr dem Kreise von Malern an, aus dem heraus sich die Kunst des Pietro della Francesca entwickelt hat.

Dass wir es mit einem Übergangskünstler zu thun haben, dafür spricht auch die Form des Kruzifixes in S. Donino. Wie wenig verträgt sich der Realismus der klagenden Maria und Johannes mit dem gleichsam idealen Standort, den sie, in halber Figur, am Ende der Kreuzarme einnehmen. Hier mischt sich mittelalterliches mit quattrocentistischem Empfinden.

Ein ferneres Moment, das mir dagegen zu sprechen scheint, unsere Bilder weit in das Quattrocento hinaufzurücken, ist die Form der Nimben. Diese stehen, ganz gleich, welche Stellung die Figuren in den Gemälden einnehmen, immer vertikal zur Bildfläche, sind nicht perspektivisch verkürzt. Bei Baldovinetti — mit der einzigen Ausnahme auf den drei frühen für die Sakristeithüren Angelicos geschaffenen Bildchen in der Florentiner Akademie —, bei Domenico Veneziano, bei Pietro della Francesca sind die Nimben stets in perspektivischer Verkürzung gegeben. Ist es nun möglich, dass ein Künstler, der von ihnen gelernt, der durch das Studium ihrer Werke seine Kenntnis der Perspektive erweitert haben soll, gerade die altertümliche Form des Nimbus beibehalten hätte, an der nur in der frommen Schule des Angelico mit einiger Zähigkeit festgehalten wurde? Am schärfsten wird man sich vielleicht des Zwiespaltes bewusst, wenn man die Dekoration des Berliner Rahmens ins Auge fasst. Wie kontrastiert hier die Nimbenform mit den perspektivischen Kunststücken des Meisters! Seine Erklärung findet das nur, wenn man eben die Entstehung in einer Übergangszeit annimmt.

Zu demselben Resultate wird man geführt, wenn man die Einzelgestalten von Heiligen auf Bildern unsers Meisters ins Auge fasst. Wen sollte nicht bei einem Vergleiche der Heiligen Johannes, Nikolaus und Petrus des Carrandschen Triptychons mit den Statuen Donatellos an der Frontseite von Giottos Campanile die auffallende Verwandtschaft überraschen.[1]) In der Art, wie die Figuren stehen, wie die Gewandungen um die Körper drapiert sind, in der Haltung und Durchbildung der grofsen Hände mit den stark gebogenen Handrücken ist deutlich das Vorbild Donatellos wahrzunehmen. In dieser Hinsicht ergeben sich auch Beziehungen zu dem Fresko des Paolo dei Stefani in S. Miniato, das, vom Jahre 1426 datiert, als Werk der Übergangszeit für uns von so grofser Bedeutung ist. Bei den Einzelgestalten von Heiligen wie auf dem Carrandschen Triptychon treten die Anklänge an Donatello natürlich am stärksten hervor, aber auch auf den andern Bildern des Meisters macht sich das Bestreben geltend, die Gestaltenwelt Donatellos für die Malerei zu verwerten. Seine ganze Kunst trägt einen plastischen Charakter. Das rein Statuarische interessiert ihn zumeist bei der Wiedergabe seiner Figuren. Es gelingt ihm nicht, diese gemäfs den Erfordernissen einer Komposition auf der Fläche in malerischem Sinne umzugestalten. Jede Figur führt ihr selbständiges Dasein. Von einer auf künstlerischem Feingefühle beruhenden Verschmelzung der Massen ist keine Rede.

Da zwischen den Arbeiten unsers Künstlers und denen Baldovinettis die engsten Beziehungen obwalten, so spitzt sich die Frage weiter dahin zu: Ist der Meister des Carrandschen Triptychons ein Schüler Baldovinettis oder umgekehrt? Wäre das erstere der Fall, so hätten wir seine frühesten Arbeiten mit Schmarsow erst um 1460 anzusetzen. Dass dies für Werke wie das Kruzifix in S. Donino, die Madonna in meinem Besitz und den Rahmen der Berliner Skulpturensammlung ganz ausge-

[1]) Zum Vergleiche sind namentlich die sogenannten David (nach Weese, Bamberger Domskulpturen S. 150, Anm. 91, Jonas) und Salomo heranzuziehen.

schlossen erscheint, glaube ich durch das vorher Gesagte erwiesen zu haben. Wohl denkbar aber ist es, dass der im Jahre 1427 geborene Baldovinetti durch einen 1447 gestorbenen Künstler wie Pesello seine ersten künstlerischen Anregungen empfangen habe.

Halten wir einmal einen Augenblick an der Hypothese fest, die dem Meister des Carrandschen Triptychons angehörenden Werke könnten von Giuliano Pesello herrühren, so würde vielleicht noch zu untersuchen sein, ob die am weitesten vorgeschritten erscheinende Buonarroti-Predelle nicht etwa Elemente enthält, die auf eine Entstehung nach seinem Todesdatum hinweisen. Schmarsow will den Einfluss der Schlachtenfresken Pietros della Francesca im Chore von S. Francesco zu Arezzo darin wahrnehmen »bis in die Typenbildung und Kostümierung der Gestalten«. Mir will es nicht gelingen, auf der Buonarroti-Predelle und den Fresken verwandte Typen zu entdecken, die sich auch nur miteinander vergleichen liefsen. Und was die Kostümierung betrifft, so schöpften eben beide Künstler aus dem Vorrate des zu ihrer Zeit üblichen und gebräuchlichen. Nicht ein einziges besonderes und charakteristisches Kostüm, das auf den Werken der beiden Meister übereinstimmte, liefse sich anführen. Wohl aber begegnet uns eine hervorragend charakteristische Tracht, der Panzer des Mannes, der bei der durch den hl. Nikolaus vereitelten Hinrichtung der beiden Jünglinge, diesen vorn zur Linken zunächst stehend, die linke Hand vor der Brust hält, auf Pesellinos Cassonestück mit der Philisterschlacht wieder, das aus dem Palazzo Torrigiani in die gewählte Sammlung des Lord Wantage in Lockinge House gelangte. Hier trägt ihn Goliath, der, auf seine Linke gestützt, den Angriff Davids erwartet, und der Reiter zunächst links von diesem: die gleichen muschelförmigen Schulterstücke der Armschienen, derselbe gezackte Blattkranz, der unterhalb des Bauches den Brustharnisch abschliefst. Und noch einmal begegnet uns dieser Panzer auf einem andern Gemälde Pesellinos, der kleinen Madonna mit Heiligen in der Sammlung Holford (Dorchester House), wo ihn der hl. Georg trägt. Das sind Besonderheiten, die vielleicht auf mehr als Zufall beruhen.

Auch die Formen der Pferde auf der Buonarroti-Predelle und der Anbetung der Könige in Montpellier sind völlig verschieden von denen Pietros della Francesca. Man beobachte nur, wie sich unser Künstler auf der Predelle in Montpellier abgequält hat, das eine Pferd mit erhobenem Fufse verkürzt zu geben, was uns ganz an die Versuche Masaccios auf der kleinen Anbetung der Könige in Berlin erinnert. Hätten ihm die Meisterleistungen Pietros della Francesca auf diesem Gebiete vor Augen gestanden, so wäre es kaum denkbar, wie er zu so primitiven Leistungen gelangt sein sollte. Für die Zeit, in die wir die Thätigkeit des Künstlers zu setzen geneigt sind, sind seine Versuche allerdings der Anerkennung wert.

Die Entwickelung, in der die Darstellung des Pferdes und das Reiterbild ihre reiche Ausbildung gefunden haben, vollzieht sich namentlich auf den für die Truhen bestimmten Gemälden, die weltliche Darstellungen, Kampf-, Jagd-, romantische und mythologische Scenen zu Vorwürfen hatten. Um die Mitte des Jahrhunderts begegnen uns bei Pesellino und seinen Nachfolgern Reiterschlachten, die mit einer geradezu erstaunlichen Bravour durchgeführt sind (z. B. Kampf Davids mit Goliath bei Lord Wantage, zwei Truhenbretter mit den Schlachten bei Anghiari und der Eroberung von Pisa bei Mr. Charles Butler in London,[1]) die Gallierschlacht in der Turiner Galerie u. a.). Wie weit diese Darstellungen etwa die Schlachtenbilder des Paolo Uccello, die er für die Villa der Bartolini in Gualfonda bei Florenz malte, überragen,

[1]) Ehemals im Besitz des Malers Charles Caryl Coleman (vergl. Crowe und Cavalcaselle, Storia della Pittura, Florenz 1892, vol. V, p. 60 ff.).

lehrt schon ein oberflächlicher Vergleich. Wie Uccello selbst über diese seine früheren Leistungen späterhin hinausschritt, zeigt, wie mich dünkt, die ihm mit Recht zugeschriebene Jagdscene in der Taylor University Gallery zu Oxford. Wenn wir eine lebhaft bewegte Scene wie die Enthauptung der Jünglinge auf der Buonarroti-Predelle mit ihren Reitern und ihrem Kriegsvolk, die hinter dem von Pesellino geleisteten immerhin zurücksteht, in eine diesem unmittelbar voraufgehende Epoche rücken, so scheint mir der Gang der historischen Entwickelung dem nicht zu widersprechen.

Ein Wort wäre vielleicht noch über den Raum, in dem die drei durch den hl. Nikolaus vor der Schande geretteten Töchter mit ihrem Vater hausen, zu sagen. Die Konstruktion des Augenpunktes darf uns bei einem im zweiten Drittel des Quattrocento entstanden zu denkenden Gemälde sicherlich nicht überraschen. Masaccio hatte die Entdeckung Brunelleschis ein für allemal der Malerei dienstbar gemacht. Von ihm lernte Filippo Lippi. Auf seinem Predellenstück mit dem schreibenden Augustinus in der Florentiner Akademie, das zu dem für die Barbadori 1438 gemalten Altarwerk (in Paris) gehört, begegnen wir der geschicktesten perspektivischen Konstruktion eines Innenraumes. Mit dem Interieur der Buonarroti-Predelle stimmt dem System nach das auf Castagnos Abendmahl in S. Apollonia überein. Auch dort blicken wir von vorn in das offene Gemach, indem gleichsam nur die Vorderwand herausgehoben ist. Die beiden Seitenwände werden an der Frontseite gleichfalls durch Pilaster abgeschlossen. Wir sehen also auf der Buonarroti-Predelle nichts anders geboten, als was in der ersten Hälfte des Quattrocento Gemeingut der an der Renaissancebewegung teilnehmenden Künstler war. Dem entspricht auch die Landschaft, die mit dem in Florenz um die Mitte des Jahrhunderts geleisteten durchaus in Einklang steht.

So weisen denn die engen Beziehungen unsers Meisters zu Donatello und Castagno, sein Verhältnis zu Baldovinetti und Pesellino, das nur als das des Lehrers zu Schülern gedeutet werden kann, auf Grund der erhaltenen Werke seine Hauptschaffensperiode in die erste Hälfte des Quattrocento. Kein einziges seiner Bilder zwingt uns, seine Entstehungszeit über das Jahr 1447 hinauszurücken.

Was wir unsern Quellen über die künstlerische Thätigkeit Pesellos entnehmen können, ist aufserordentlich wenig. Bei wem der im Jahre 1367 geborene Giuliano, der sich im Jahre 1385 in die Zunft der Medici e Speziali und im Jahre 1424 in die Lukasgilde aufnehmen liefs, seine erste künstlerische Unterweisung empfangen habe, ist nicht ersichtlich. Vasari giebt ihm den Castagno als Lehrer. Das ist natürlich, wenn darunter der erste Unterricht verstanden werden soll, nicht möglich, da Castagno erst im Jahre 1390 geboren wurde. Sollte Vasari damit ein gewisses Verhältnis zu Castagno haben zum Ausdruck bringen wollen, so würde das für den Meister der Buonarroti-Predelle, wie wir oben gesehen haben, zutreffen. Die ersten Nachrichten, die wir von künstlerischen Arbeiten Pesellos erhalten, datieren vom Jahre 1395. Sie betreffen plastische Arbeiten. Für die Opera del duomo meifselte und bemalte er Schilde mit den Wappen der Florentiner Stadtgemeinde. Dieselbe Bauhütte erteilte ihm in Gemeinschaft mit Angelo Gaddi den Auftrag, Zeichnungen für die Grabdenkmäler der Feldherren Johannes Hawkwood und Pietro Farnese anzufertigen. Im Jahre 1398 sehen wir ihn zur Beurteilung einer plastischen Arbeit, der von Pietro di Giovanni Tedesco für die Florentiner Domfassade angefertigten Statue des hl. Hieronymus, zugezogen. Pietro di Giovanni, dem in Gemeinschaft mit Niccolò di Piero die Herstellung von Statuen der vier Kirchenväter für die Domfassade übertragen worden war (1396),[1] war

[1]) Semper, Die Vorläufer Donatellos, Zahns Jahrb. III, 1870, S. 43.

gegen Ende des Quattrocento einer der geschätztesten Bildhauer in Florenz. Einer der Vorläufer der Renaissancebewegung, zeigt er in seinem beglaubigten Werke, dem zweiten Südportal des Florentiner Domes, »einen neuen lebendigen Natursinn« (Bode, Cicerone). Dass Pesello mit der Beurteilung der Arbeit eines solchen Meisters beauftragt wurde, lässt immerhin einige Schlüsse auf die Wertschätzung, die er selbst genoss, ziehen. Zudem wird in dem Dokument, in dem ihm mit Angelo Gaddi der Auftrag erteilt wird, Zeichnungen für die Grabdenkmale des Hawkwood und Farnese zu entwerfen, ausdrücklich bemerkt, dass die Aufgabe an pictores bonos vergeben werden sollte. Im Jahre 1398 hatte er noch im Dom, in der neuen Kapelle der Jungfrau Maria, an der Decke ein Feld mit dem Agnus Dei zu malen, wo Lorenzo di Bicci fünf andere Felder mit dem Agnus Dei und den vier Evangelisten ausführte.[1]) In den Jahren 1414 bis 1416 sehen wir Pesello mit Mosaikarbeiten für das Tabernakel der Arte di Calimala beschäftigt. Denken wir an die Beziehungen des Meisters des Carrandschen Triptychons zu Baldovinetti, der als bedeutender Mosaizist bekannt war, so würde, wenn jener mit Pesello identisch wäre, dieses Moment bei dem Lehrer Baldovinettis wohl zu beachten sein.

Vom Jahre 1418 an ist Pesello längere Zeit hindurch beim Bau der Florentiner Domkuppel beschäftigt gewesen. Die Opera, die, wie wir gesehen, seine Dienste des öftern in Anspruch genommen hatte, beteiligte ihn auch an dem grofsen Werke, das in dem ersten Drittel des XV Jahrhunderts Florenz in Atem hielt, von dessen Gelingen das ganze Bauprojekt der Kathedrale abhing. Nachdem er sich an der Konkurrenz des Jahres 1418 beteiligt und ein Kuppelmodell eingeliefert hatte, wurde er am 16. April 1420 als erster Vizeprovveditor neben Giovanni da Prato den Provveditoren des Baues Brunelleschi, Ghiberti und Battista d'Antonio beigegeben. In dieser Eigenschaft beteiligte er sich im Jahre 1423 an den Entwürfen für den Holzring, der dann nach dem Plane Brunelleschis, »etwa 8 Ellen über der Sohle der Doppelkuppel auf dem innern Mauerabsatz der äufsern Schale liegend, also in einer Höhe, wo der Seitenschub noch mächtig wirksam ist, um die Wölbung gelegt« wurde.[2]) Als im August und Dezember des Jahres 1425 neue Beratungen über die Art der Weiterführung der Kuppel stattfanden, hatte Pesello auch für diese neben andern Künstlern ein neues Holzmodell angefertigt, für das er am 28. Februar 1426 die Zahlung von 10 Goldgulden empfing.[3])

Von malerischen Arbeiten Pesellos sind urkundlich nur zwei beglaubigt. Am 9. April 1424 erhielt er den Auftrag, für die Arte di Calimala ein Banner zu malen. Ferner hatte er ein von dem Maler Giovanni Toscani begonnenes Verkündigungsbild, das dieser bei seinem Tode im Jahre 1430 unfertig hinterlassen hatte, zu vollenden. Da keins dieser beiden Werke erhalten ist, so ist uns jede Möglichkeit genommen, ein durchaus authentisches Gemälde Pesellos zu beurteilen. Als weiteres litterarisch beglaubigtes Bild bleibt uns nur die von Vasari angeführte Predelle der Casa Buonarroti.

Wollen wir versuchen, den Meister dieser Predelle mit Giuliano Pesello zu identifizieren, so müssen wir uns mit einem Wahrscheinlichkeitsbeweise begnügen.[4])

[1]) Semper, a. a. O. p. 69.

[2]) C. von Fabriczy, Fil. Brunelleschi, p. 85 und 547.

[3]) Fabriczy a. a. O. p. 548 und oben p. 48.

[4]) Um einen Schritt weiter werden wir vielleicht dann gelangen, wenn Herr Professor Heinrich Brockhaus in Florenz ein von ihm kürzlich entdecktes Fresko publiziert haben wird. Mit seiner gewohnten Uneigennützigkeit und seinem wahren Interesse für alles, was die Wissenschaft fördert, wies er mich darauf hin, dass das von Vasari als Arbeit Pesellos

Ihrem künstlerischen Charakter und ihrer demgemäfsen Datierung nach würden die Werke dieses Meisters der Vorstellung, die wir uns von Pesellos Kunst zu machen haben, entsprechen. Sie erweisen sich als Schöpfungen einer Übergangsperiode und sind zweifellos in der ersten Hälfte des Quattrocento entstanden. Ihre Beziehungen zu Pesellino und Baldovinetti lassen sie als Arbeiten eines Künstlers erscheinen, der beide in gleicher Weise beeinflusst haben könnte. Was ihre koloristischen Eigenschaften betrifft, so entsprechen sie etwa dem, was Vasari in dem Kapitel über Antonello da Messina über die technischen Versuche Pesellos und Baldovinettis sagt. Im Gegensatze zu den zarten, matten Tönen der reinen Temperamalerei sehen wir den Künstler ein Bindemittel anwenden, das ihm ermöglichte, den Farben, namentlich der Gewandstücke, eine gröfsere Tiefe und Intensität zu verleihen. An meinem Bilde kann man besonders beobachten, wie eine zähe, harzige Masse in den Farbenbestandteilen enthalten ist. In seiner Bedeutung als Kolorist entspräche also unser Maler gleichfalls den Ansprüchen, die wir an die künstlerische Persönlichkeit Pesellos zu stellen berechtigt wären. Gegenüber Werken wie den Predellenstücken in der Casa Buonarroti und in Montpellier würden wir auch das Lob, das ihm als Tiermaler gezollt wird, begreifen. Sind die beiden Gemälde in der ersten Hälfte des Quattrocento entstanden, so sind ihre Tierdarstellungen als Übergangsleistungen vom Trecento zu Schöpfungen eines Pesellino oder Pietro della Francesca entwickelungsgeschichtlich zweifellos von Bedeutung.

Berücksichtigen wir endlich, dass Pesello Entwürfe für statuarische Arbeiten gemacht hat und zur Beurteilung plastischer Werke herangezogen worden ist, dass er ferner mit architektonischen Aufgaben in engster Verbindung gestanden hat, so würde auch das sich mit den Werken des Meisters des Carrandschen Triptychons wohl vereinigen lassen. Wir haben schon früher den statuarischen Charakter seiner Figuren hervorgehoben, die oft nur den Eindruck auf die Fläche übertragener Skulpturen machen. Und auch das architektonische Beiwerk auf den Bildern, der Thron der Madonna auf dem Carrandschen Triptychon, die zerfallene Steinmauer auf dem Gemälde in Montpellier und das Interieur der Buonarroti-Predelle, würde einem geschulten Architekten keineswegs Unehre machen.

Ist Giuliano Pesello der Meister des Carrandschen Triptychons, so wird unsere bisher noch ziemlich geringe Kenntnis von den Malern der Übergangszeit um ein wichtiges Glied vermehrt. Wir hätten zugleich das Milieu bezeichnet, aus dem sich die Kunst eines Pesellino und Baldovinetti entwickelte. Pesello würde dann als ein mit Andrea Castagno und Domenico Veneziano Gleichstrebender erscheinen, der dem Realismus zu kräftigem Durchbruch verhalf.

---

erwähnte Gemälde eines Kruzifixus mit den Heiligen Franz und Hieronymus bei den Fanciulli di S. Giorgio noch an Ort und Stelle erhalten wäre. Da Herr Professor Brockhaus sich die Veröffentlichung des leider arg zerstörten Freskos vorbehalten hat, so enthalte ich mich hier jeder Erörterung desselben. Sollte eine genaue stilistische Vergleichung mit den Werken des Meisters des Carrandschen Triptychons ergeben, dass es sich seinem künstlerischen Charakter nach unter sie einreihen liefse, so dürfte wohl kaum mehr daran zu zweifeln sein, dass dieser Meister eben Giuliano Pesello ist.

DAS WAPPEN DES MEISTERS E S

VON MAX GEISBERG

Je mehr man erkannte, welchen Merkstein in der Entwickelung der ganzen graphischen Kunst der Meister E S bedeutet, um so mehr drängte sich die Frage auf, welches Land, welche Stadt diesen Künstler ersten Ranges zu den Ihrigen zählen dürfte, welcher Name sich hinter den beiden rätselvollen Buchstaben verberge. Schon am Ende des XVI Jahrhunderts hatte man sie kühn beantworten zu können geglaubt,[1]) und doch drang erst 1860 Passavant mit der Ansicht durch, dass es sich um einen oberdeutschen Meister handele.[2])

»Wenn nicht ein glücklicher Zufall den Namen des Meisters E S einmal unerwartet zu Tage fördert,« schrieb Lehrs 1885,[3]) »wird man über denselben wohl noch recht lange im unklaren bleiben«, und ähnlich sagte L. Kaemmerer:[4]) »Ein Versuch, sich von neuem an die Lösung des Rätsels zu wagen, wird sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn er bisher übersehene Anhaltspunkte für die Weiterführung der Arbeit geltend macht«. Einen solchen vielleicht bieten zu können, ist mein bescheidener Wunsch.

Der Meister hat nur einen ganz kleinen Teil der 319 Stiche,[5]) die wir zur Zeit von ihm kennen, bezeichnet, einige mit einem E, andere mit E S; einmal findet sich die Jahreszahl 1465, viermal 1466, zehnmal 1467.[6]) Die einzige Zeitbestimmung, die wir sonst aus den Stichen gewinnen, nämlich durch die Wappen-Sieben des gröfseren Kartenspiels, hat Kaemmerer auf 1463 zu fixieren gesucht.[4]) Auf die Heimat des Meisters zu schliefsen, erlauben uns einmal die Wappen oberrheinischer, schwäbischer, schweizerischer und elsässischer Geschlechter,[5]) die er als Points bei seinen

[1]) G. K. Nagler, Nachtrag über den alten Meister E. S. von 1466. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste I (1855) S. 189 f.

[2]) Für die ältere Zeit vergl. Passavant, für die neueste Stege-Hypothese von Wurzbach in Zeitschr. f. bild. Kunst XIX (1884) S. 124 ff.; Chytil ebenda S. 238 f.; W. Schmidt im Rep. VII (1884) S. 491; Boeheim in Chronik f. vervielfält. Kunst IV (1891) S. 26; Wurzbach im Rep. XVI (1893) S. 214, Lehrs im Rep. XVII (1894) S. 40 ff., Wurzbach im Jahrbuch d. kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses XVII (1896) S. 1.

[3]) Die ältesten deutschen Spielkarten. S. 9 f.

[4]) Der Kupferstecher E. S. und die Heimat seiner Kunst. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XVII (1896) S. 144.

[5]) Lehrs, Die Spielkarten des Meisters E. S. Erste a. o. Publ. der Chalkogr. Gesellschaft (1891).

[6]) Auf dem Stiche St. Barbara, Willshire Cat. II 193, H. 76; Lehrs im Rep. XVI 326, 12 die bisher ungedeuteten Buchstaben n ſ nas; freilich ist die Jahreszahl 1461 apokryph.

Kartenspielen verwendet, und neben denen an Städte- und Länderwappen sich das kölnische, kurpfälzische, österreichische,[1]) französische, badensche findet. Auf das obere Rheinthal und den Elsass weisen uns ferner die beiden oberdeutschen Legenden zweier seiner Blätter, und auch so finden die Beziehungen des Meisters zu Martin Schongauer, der niederländische Einfluss bei ihm und die Wallfahrt nach Einsiedeln ihre leichteste Erklärung.[2])

Lehrs, der unseren Meister am liebsten in Freiburg oder Breisach suchen möchte, und A. von Wurzbach, der aus ihm den kaiserlichen Münzmeister Erwin Stege machen will, berufen sich auf ein Wappen, das auf einem voll bezeichneten Stiche[3]), der »Madonna im Zimmer«, links oben an der Einrahmung angebracht ist. Während letzterer in ihm den österreichischen Bindenschild sah,[4]) erklärte ersterer mit mehr Berechtigung es für das Wappen Badens.[5]) Beide haben indes zwei zwar kleine, aber sehr markante Ausschnitte übersehen,[6]) die oben links im Schilde in den breiten Streifen tief hineinschneiden und so die Möglichkeit, dass es sich um das Badener oder um das österreichische Wappen handeln könne, vollständig ausschliefsen. Dasselbe Wappen zeigt aber unzweifelhaft ein Stich,[7]) den ich in Dresden unter den Anonymen des XV Jahrhunderts fand, den nur der unreine und fettige, wenn auch nicht eigentlich doublierte Druck so lange davor bewahrt hatte, als ein goldechter E S erkannt zu werden. Beweis dafür sind vor allem die beiden prächtigen Vögel,



Das Wappen des Meisters E S

[1]) A. von Wurzbach, Das österreichische Wappen in den Stichen des Meisters E S im Jahrbuch d. kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses XVII S. 1. Vergl. dazu Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten, S. 11.

[2]) W. Schmidt, Wo haben wir uns die Heimat des Meisters E. S. von 1466 zu denken? Rep. VII S. 490.

[3]) Heynecken, Neue Nachrichten 396, 1 (irrig als knieend beschrieben), danach B VI 49, 1. P II 54, 139. Willshire Cat. II 184, H. 53. Berlin, Dresden, London, Oxford, Wien H. Die Bezeichnung lautet · E · 1467 · S.

[4]) Wurzbach a. a. O. als Nr. 7.

[5]) Lehrs im Auktionsbericht d. Samml. Angiolini. Rep. XVIII S. 318.

[6]) Das Dresdener Exemplar ist übrigens an der betreffenden Stelle arg beschnitten, das Berliner remargirt und falsch ergänzt.

[7]) Heynecken, N. N. I 356, 326 (wo aber falsche Mafse angegeben sind, die er mit denen von 324c verwechselt haben dürfte. Es ist dieses ein kleines, schon dem XVI Jahrhundert angehöriges Wappen, P II 243, 233, das Heynecken noch ein zweites Mal ohne Mafsangaben bei Nr. 328 citiert. Freundliche Mitteilung des Herrn Professor Dr. Lehrs). P II 270, 62. 65 mm Durchmesser der äufseren, 61 der inneren Einfassung. Ohne Wasserzeichen.

die als Wappenhalter in zierlichen Stellungen das Rund der Einfassungslinie ausfüllen und die denen auf den Blättern der Vogelfarbe des gröfseren Kartenspieles zum Verwechseln ähnlich sind. Ein Vergleich der Technik und vor allem die augenscheinliche Identität der Wappen machen den Beweis zu einem vollständigen, wobei man aber nicht vergessen darf, dass es sich das eine Mal um ein nur wenige Millimeter hohes, in der Ecke eines Stiches angebrachtes Schildchen, das andere Mal aber um ein sorgfältig in über dreifacher Gröfse ausgeführtes Wappen als einzigen Gegenstand des Bildes handelt. Der vermeintliche Schrägbalken stellt sich hier als eine rechteckige Tafel[1]) heraus, etwas über doppelt so lang als breit, die an ihrem oberen Ende einen rhombischen Fortsatz mit einem runden Loch in der Mitte trägt. Die Fläche der Tafel ist mit ganz kurzen, kräftigen, regellos verstreuten Strichelchen bedeckt. Der rhombischen Musterung des Wappenfeldes dürfen wir natürlich in jener Zeit, die noch keine Unterscheidung der Tinkturen kannte, ebensowenig Bedeutung beilegen, wie der scheinbaren Vertikalteilung der Tafel, die nur auf Rechnung der Schildwölbung zu setzen ist. Die Identität der Wappen dürfte also schon jetzt nicht mehr zu bezweifeln sein, trotzdem auf dem kleinen Schildchen bei der »Madonna im Zimmer« die untere Querabgrenzung der Tafel und das Loch im oberen Ansatze wegen des kleinen Mafsstabes fortgeblieben sind.

Die Stelle, an der auf der Madonna im Zimmer das Schildchen in gleicher Höhe mit der vollen Bezeichnung angebracht ist, lässt darauf schliefsen, dass hier des Meisters eigenes Wappen dargestellt sei;[2]) dennoch wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen (wenn auch gewiss nicht wahrscheinlich), dass es sich in beiden Fällen um das Wappen eines Bestellers handele.[3]) Aber dasselbe Zeichen findet sich ferner auf zwei anderen Blättern des Meisters, auf der grofsen Madonna von Einsiedeln[4]) und der vielgenannten Madonna im Zimmer. Auf ersterer ist dasselbe Wappenbild, aus dem Schilde losgelöst, rechts oben an der Mauer, welche die Empore mit der heiligen Dreifaltigkeit und den Engeln trägt, angebracht, auf dem zweiten Stiche hängt der Schild in der Altarnische an der Wand. Was das Wappenbild selbst angeht, so erkennt man einerseits, dass die Biegung der Tafel in den beiden zuerst betrachteten Stichen ihren Grund in der Schildwölbung hat, andererseits, dass die kräftigen Strichelchen, die auf dem Dresdener Wappen regellos die Tafelfläche bedecken, keineswegs eine willkürliche Zuthat des Stechers oder Schattierung, sondern ein integrierender Bestandteil des Wappenbildes sind. Auf der Engelweihe sind sie in zwölf horizontale Reihen angeordnet, während sie auf dem Täfelchen in der Hauskapelle senkrechte Reihen bilden. Alles das ergiebt noch einen schlagenden Beweis für die Identität der drei Wappenbilder.[5])

---

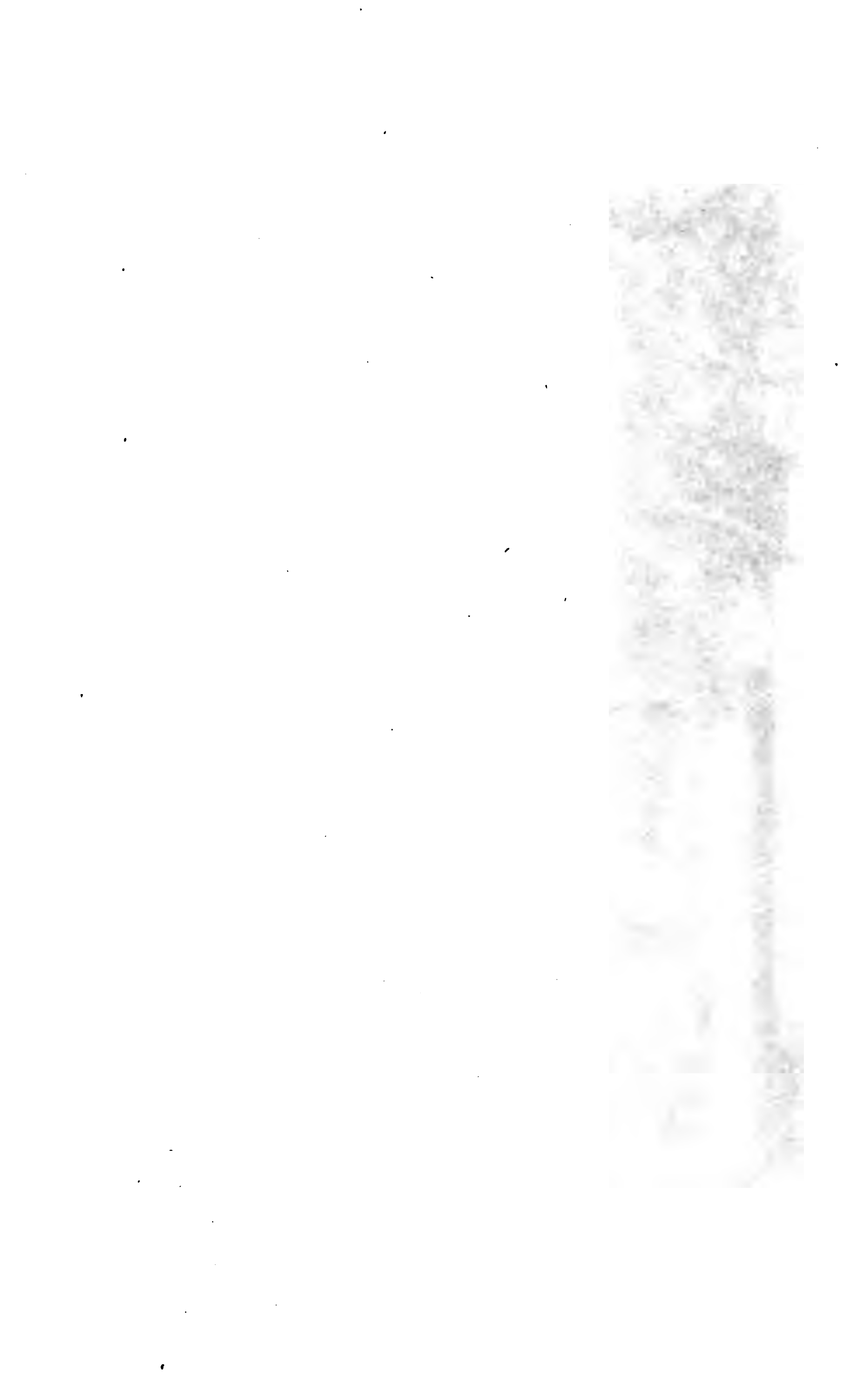
[1]) Die doppelte Linie am oberen Rande!

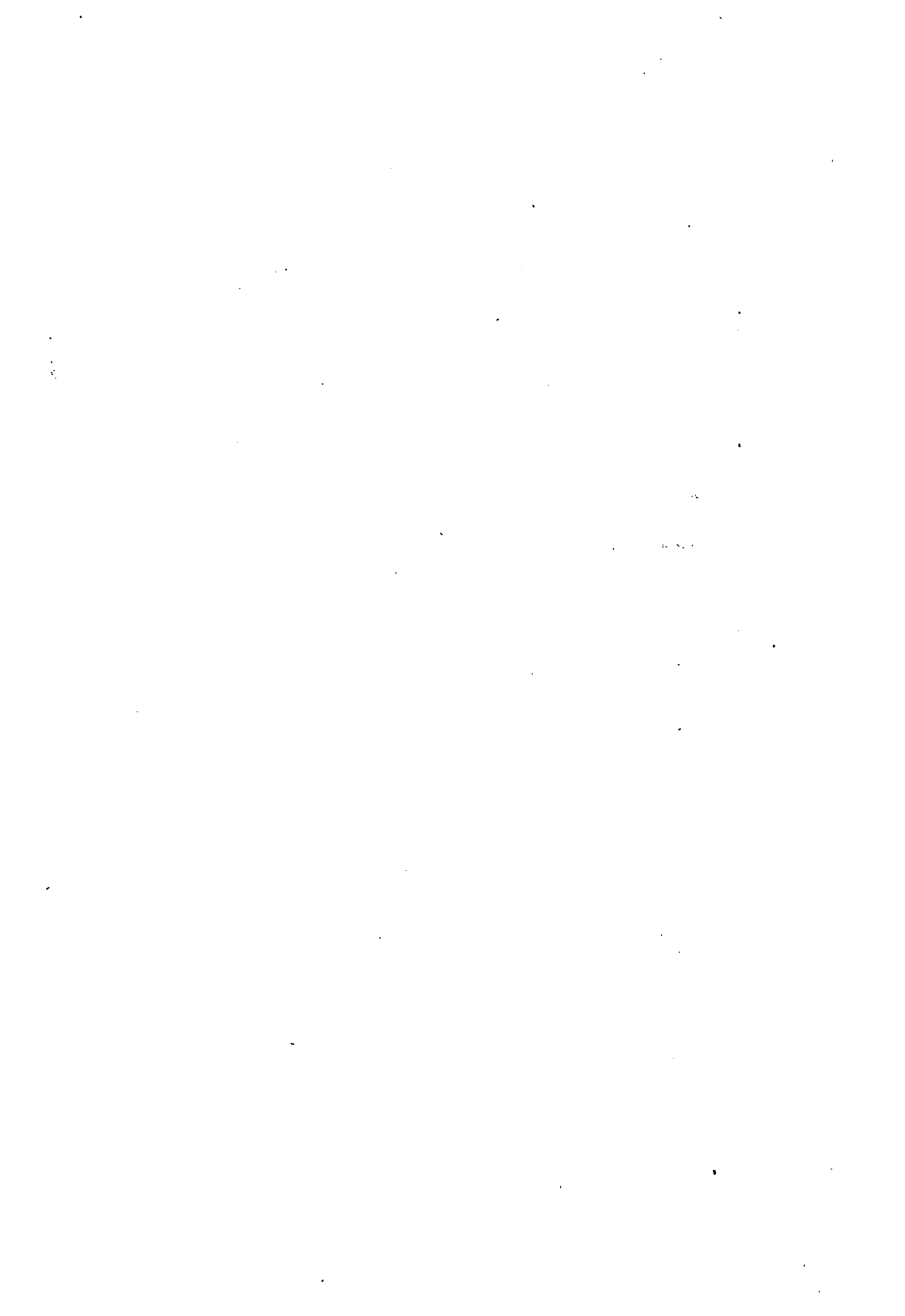
[2]) Um so wichtiger wäre die Bestimmung des anderen Wappens rechts oben.

[3]) Ich möchte hier auf eine Analogie hinweisen, die sich zufällig auf einer Kopie desselben Stiches, der Madonna im Zimmer, von der Hand Meckenems, findet. Rep. XXII (1899) 192, 8, Unikum der Münchener Universitätssammlung. Aufser der Hausmarke zeigt der Stich oben links den abgesetzten Pfahl Meckenems, das Wappen oben rechts mit dem Reichsapfel gehört der Bocholter Familie ten Boxtert an, die aber weder mit Israhels Mutter (vergl. die Grabsteinzeichnung in London, Willshire Cat. II 445, 1, Nachstich bei Ottley), noch mit seiner Frau Ida (sonst wären die Familienbeziehungen zu Israhel Ernstes, über die ich weiteres in einer gröfseren Arbeit über Meckenem bringen will, nicht zu deuten) sich in Verbindung bringen lässt.

[4]) Oder die grofse Engelweihe. B VI 16, 35. Lehrs im Rep. XI 50, 2 und in der Zeitschr. f. bild. Kunst XXIV S. 168 ff.

[5]) Man beachte z. B. die gleiche Form des Handgriffes mit dem runden Loch.







MEISTER ES

DIE MADONNA VON EINSIEDELN

BARTSCH 39

Die Hauptsache bleibt aber, dass bei der Engelweihe das Täfelchen ***durch die Stelle, an der es angebracht ist***, dicht unter dem grofsen E und gegenüber der Jahreszahl 1466 als ***eigentlich zur Bezeichnung des Stiches gehörend,*** charakterisiert wird, und dass das Wappen somit ***unzweifelhaft das des Meisters selbst ist.***

Ein Schrifttäfelchen, woran man zunächst denken könnte, scheint das Wappenbild nicht vorstellen zu sollen. Dem widerspricht einmal die kräftige Ausbildung der Handhabe, dann auch die willkürliche Anordnung der Strichelchen, die hier ganz regellos, dort horizontal und dort vertikal gereiht sind. Wäre es besonders bei dem so sorgfältig [1]) ausgeführten Stich der Engelweihe dem Meister wirklich um die Darstellung und Kennzeichnung eines Schreibtäfelchens zu thun gewesen, so hätte er ohne Zweifel deutlich einige Buchstaben markiert; überdies schliefst die Behandlung der Tafelfläche bei dem Dresdener Stiche den Gedanken an ein Schreibtäfelchen völlig aus. [2])

Eher scheint es, als wenn wir denselben Gegenstand in einem Instrumente wiedererkennen dürften, das auf einem Stiche [3]) des Meisters der Liebesgärten in der Werkstatt des heiligen Goldschmiedes Eligius an dem Tischfufse rechts aufgehängt erscheint. Hier ist die Fläche durch derbe Kreuzschraffierungen deutlich als Feile gekennzeichnet. Ein Goldschmied bezeichnete [4]) dieses Instrument als eine Abziehfeile, »wie sie in älteren Werkstätten häufig vorgekommen und zum Abziehen d. h. Flachmachen von Füfsen, grofsen Zwingen u. s. w. gebraucht wird.

Inzwischen hatte fast in dem gleichen Sinne die Frage, was denn das Wappenbild vorstelle, eine Beantwortung durch die Heraldik gefunden. Herr Amtsgerichtsrath Béringuier (Berlin) hatte an der Hand der Wappenbildersammlung des Vereins Herold in einem Wappenbuche der fürstlich Stolbergschen Bibliothek in Wernigerode das Wappen aufgefunden, [5]) wo es zusammen mit jenen der Familie vetter, mumprot, jungenawer, hattenawer, schäbel, praitt, reickhartter, quinkner von Sarpurg, rosenzwey, hirschen von elchingen, einen Abschnitt [6]) bildet. Erwähnt sei, dass die Farben rot und weifs sind.

Der Name der Familie, von der Hand des Zeichners beigefügt, lautet *ribeisen.* Herr Oberstleutnant a. D. Kindler von Knobloch hat mir auf Befragen freundlichst mitgeteilt, dass diese Familie in Strafsburg nachweisbar ist, [7]) und ebendort, nahe

---

[1]) Sogar Steinmetzzeichen sind auf den Steinen angegeben.

[2]) Dass es sich in vielen anderen Fällen um Schrifttafeln (z. B. mit Gebeten) handelt, wie z. B. bei Wenzel von Olmütz L. 3, soll natürlich nicht geleugnet werden.

[3]) Naumanns Archiv VI 119, 2; P II 253, 2. Lehrs im Rep. XV 134, 198; derselbe Meister der Liebesgärten (1893) 20, 13 in Amsterdam. Dementsprechend auch auf der freien Nachahmung in Dresden H. N. N. I 348, 288; P II 234, 164.

[4]) Briefliche Mitteilung des Herrn J. Bossard (Luzern) an Herrn Professor Dr. Lehrs vom 6. Oktober 1899.

[5]) Bd. 2 fol. 152 v. Vergl. D. Deutsche Herold. XXX. S. 172.

[6]) Es wäre sehr dankenswert als Probe auf das Folgende, wenn ein Fachmann sich der Mühe unterziehen wollte, festzustellen, wo in jenen Jahren diese Familien ansässig gewesen sind.

[7]) Urkundenbuch der Stadt Strafsburg II Bd. S. 30, 51, 84, 103, Urkunde Nr. 83, 152, 263, 328 aus den Jahren 1276, 1282, 1291, 1295; (Rybysen) III Bd. 252, 11; (Rybeysen) vom Jahre 1316.

dem Münster, liegt die Reibeisengasse,[1]) in der ein Haus zum Reibeisen noch am Ende des XVI Jahrhunderts genannt wird.[2])

Dieser Strafsburger Familie Reibeisen wird also unser Meister angehört haben. Ich hüte mich wohl, für die beiden Buchstaben E und S nun gleich eine schön klingende Deutung, wie etwa Erhard Schön oder Erwin Stege, auszusprechen. Doch, da das S der Chiffre keineswegs den Hausnamen des Meisters vorzustellen braucht, wird man vielleicht hierin den Anfangsbuchstaben irgend einer Heimatsbezeichnung, etwa wie »Strafsburger« sehen dürfen. Keineswegs ziehe ich aus der Zugehörigkeit des Meisters zur Familie Reibeisen den unbedingten Schluss, dass der Meister auch thatsächlich die Zeit seines Lebens in Strafsburg verblieben ist. Eine Deutung des S als »Strafsburger« würde ja gerade dafür sprechen, dass sich der Meister nicht in Strafsburg aufhielt. Doch bleiben das natürlich nur Vermutungen. Thatsache aber ist, dass die Forschung auf dreifachem Wege zu demselben Resultate gelangt ist. Die oberdeutschen Legenden[3]) führten uns in das obere Rheinthal, eben dorthin wiesen die Wappen der oberrheinischen und besonders der elsässischen Geschlechter und hier führt uns des Meisters eigenes Wappen mitten in das Herz des Elsass, in das im XV Jahrhundert in so hoher Blüte stehende Strafsburg.

Sollte das alles Zufall sein?

---

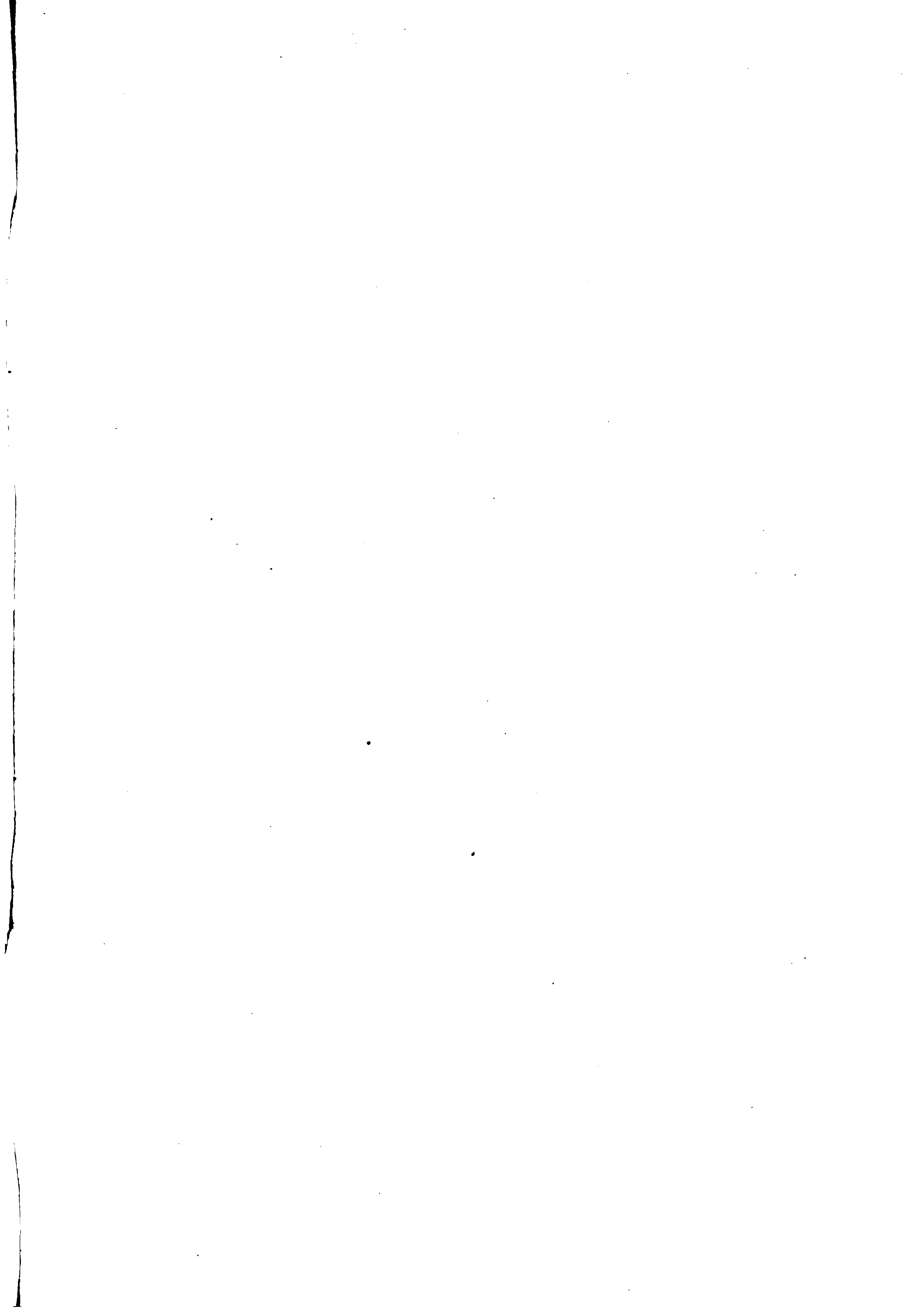
[1]) C. Schmidt, Strafsburger Gassen- und Häusernamen im Mittelalter. 2. Aufl. 1888 S. 140 »Ribisengasse 1403, 1587, rue de la Râpe... S. 141 (Haus) zu dem Ribisen, inwendig des Fronhofs 1403, 1587, Ulricus dictus Ribisen 1276, 1282, Rudolf Ribisen, Anfang des XIV Jahrhunderts; ferner... Zum kleinen Reibeisen 1587.

[2]) Weil der Name so früh schon nachweisbar, dürfen wir natürlich aus dem Wappenbild keineswegs auch die Goldschmiedsthätigkeit des Meisters folgern.

[3]) W. Schmidt versicherte mir, dass gerade für Strafsburg das Oberdeutsch der Legenden sehr gut passen würde.



Wappen der Familie Ribeysen
aus dem Schaffhausenschen Wappenbuch
In der F. Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode



GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND

II. HEFT

BERLIN 1901

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, H. v. TSCHUDI

Redakteur: FERD. LABAN

BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA, EINE ARCHIVALISCHE UNTERSUCHUNG

VON GUSTAV LUDWIG

I

Die Alten kannten nur einen venezianischen Maler Namens Bonifazio; Lomazzo, Sansovino, Biancolini und Bartoli geben ihm den Beinamen Veronese, Vasari, Ridolfi, Boschini, Zanetti und Brandolese den Beinamen Veneziano. Unter den Kunsthistorikern herrschte blofs die Frage vor, welches der richtige Beiname sei.

Antonio Maria Zanetti entdeckte in dem Nekrolog der Kirche SS. Ermagora e Fortunato in Venedig das Todesjahr des Malers. Gianantonio Moschini machte dann darauf aufmerksam, dass doch viele Bilder des Bonifazio ein späteres Datum trügen, dass es also zwei Maler dieses Namens gegeben haben müsse. Endlich fand Bernasconi in dem Register der Konfraternität SS. Siro e Libera in Verona, dass daselbst ein Maler Bonifazio im Jahre 1540 gestorben sei, und verteidigt nun an mehreren Orten die Ansicht, dass es drei Maler des Namens Bonifazio gegeben habe, von denen zwei aus Verona gebürtig wären; der dritte könne aber aus Venedig stammen, alle drei aber gehörten zu derselben Familie. B. Cecchetti fand dann in Venedig ein Testament des Malers und stellte zuerst den richtigen Zunamen desselben fest.

Giovanni Morelli hat dann mit Energie die Ansicht Bernasconis vertreten und das gesamte Bildermaterial vom stilkritischen Standpunkt in diese drei Gruppen geordnet. An verschiedenen Stellen seiner Werke spricht er von diesen Meistern und stellt folgende Kennzeichen für sie fest.

Die Ohrform, ohne Ohrläppchen, sei im ganzen länglich und schmal (Die Galerien Borghese e Doria S. 99 Abbildung); diese Form findet sich in der That auf allen den drei Bonifazios zugeschriebenen Gemälden. Auf S. 322 der Galerien von München und Dresden 1891 hat er die Absicht, noch weiter zu spezialisieren, und sagt: »Um diese Verschiedenheiten in den Formen z. B. des Ohres ... zu vergegenwärtigen, teile ich hier in Umrissen die Ohrform mit bei Palma (I) ..., Bonifazio senior (II) ..., den von den beiden älteren Bonifazios in Gemeinschaft ausgeführten Gemälden (III)«, hat es aber ganz vergessen, diese Abbildungen überhaupt zu bringen.

Der zweite Bonifazio soll die Körperformen mehr in die Länge ziehen und in seinen Umrissen unsicher umherschwanken, während die Gestalten des ersten Bonifazio klar und lebendig vor unseren Augen stehen; die Licht- und Schattenpartien sind scharf voneinander getrennt, die Formen neigen mehr zum Vollen und Runden hin. Dann sagt Morelli noch, dass die beiden älteren Bonifazios gemeinschaftlich gearbeitet hätten, so dass es in solchen Fällen sehr schwierig sei, ihre Hände auseinanderzuhalten.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND

II. HEFT

BERLIN 1901

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG





BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA

WANDDEKORATION IM ERSTEN ZIMMER DES MAGISTRATS DER GOVERNATORI DELLE ENTRATE, VENEDIG, PALAZZO CAMERLENGHI REKONSTRUKTION

DAS MITTELBILD IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG, DIE SEITENTEILE IN DER GALLERIA ESTENSE ZU MODENA

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA

WANDDEKORATION IM ERSTEN ZIMMER DES MAGISTRATS DER GOVERNATORI DELLE ENTRATE, VENEDIG, PALAZZO CAMERLENGHI REKONSTRUKTION

DAS MITTELBILD IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG, DIE SEITENTEILE IN DER GALLERIA ESTENSE ZU MODENA

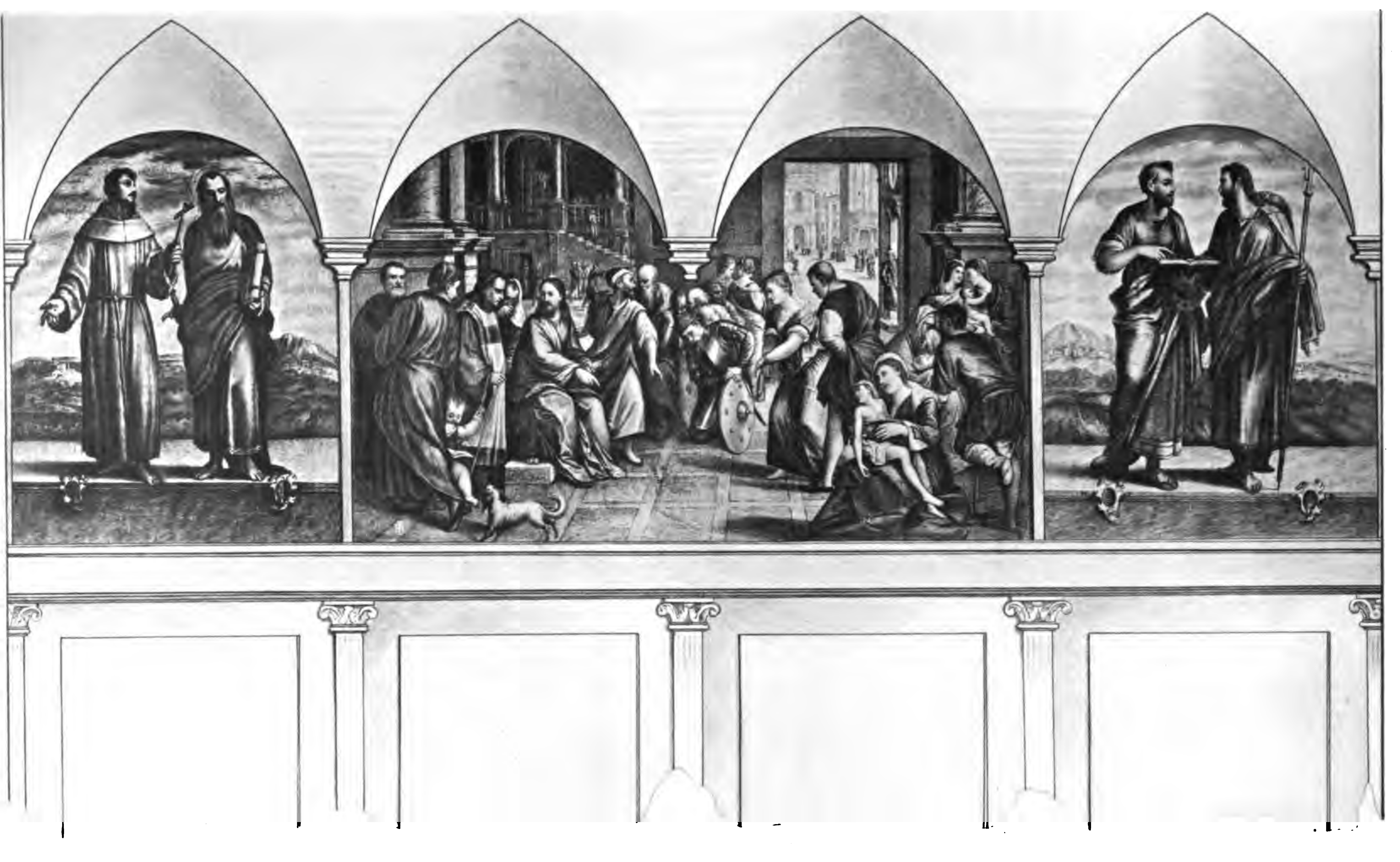
LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

WANDDEKORATION IM ZWEITEN SAALE DES MAGISTRATO DEL SALE, VENEDIG, PALAZZO CAMERLENGHI. REKONSTRUKTION

DAS MITTEL- UND LINKE SEITENBILD IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG, DAS RECHTE SEITENBILD IN DER K. U. K. AKADEMIE ZU WIEN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI





BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA

WANDDEKORATION IM ZWEITEN SAALE DES MAGISTRATO DEL SALE, VENEDIG, PALAZZO CAMERLENGHI. REKONSTRUKTION

DAS MITTEL- UND LINKE SEITENBILD IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG, DAS RECHTE SEITENBILD IN DER K. U. K. AKADEMIE ZU WIEN

JAHRBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1901

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Wir finden da zunächst einen Pergamentband Nr. 3 auf dessen erster Seite die Bemerkung steht: A dì 25 Marzo 1692 Recopiato li nomi del presente in ordine al giorno della lor morte nel Libro di Registro delle morti.

Der eigentliche Text beginnt so:

Incipit catalogus confratrum, quo posteris memoria non ingrata servetur, per seriem inceptam ab ijs qui primi primae creationi officialum interfuerunt praesente V. P. Fratre Hieronymo aurichalcho nostrae consortionis fundatore.

Die 10 Maij MDXVII.

Weiter unten in dieser Liste der Mitglieder findet sich der Eintrag:

†Bonifacius pictor 13 Sept. 1523.

Dann folgt später die Überschrift:

Catalogi Reformatio a primo ducta Mense Maij 1531 Mandante P. Gubernatore.

Dann folgt später der Eintrag:

Bonifacius pictor 13 Sept. 1523 und als Marginalnote

Bonifacius obijt 17 Aprilis 1540.

Bücher wie das vorliegende nennt man in Venedig Libri dei Morti und Alfabeti dei Confratelli, und es haben sich im Staatsarchiv daselbst viele solcher wichtigen Urkunden erhalten. Auf die Anfrage, ob nicht noch andere solcher Bücher existierten, wurde geantwortet, dass noch ein solches Buch vorhanden sei; da aber der heilig gesprochene frühere Bruder der Konfraternität, Gaetano da Thiene, sich darin mit eigener Hand unterschrieben habe, werde dieses Buch jetzt in der Kirche unter den Reliquien aufbewahrt, man habe aber eine Kopie.

Diese ist alt Nr. 5 des Archivs, neu Nr. 25.

Coppia del Libro Entrate dei Consorti

Sottoscriti di proprio pugno con la sottoscrition di S. Gaetano.

In diesem Buch sind die »Cariche« und die Resultate der Wahlen eingetragen, da heifst es nun:

XXVII electio officiales electi in oratorio de consuetudine nostra, diè XVII decembris 1525

Sacriste:

Bonifacius pictor.

Bonifacius wurde, wie aus dem weiteren Verlauf erhellt, am 22. April 1527, am 16. August 1528, am 26. Dezember 1529, am 16. April 1531, am 26. September 1533, am 16. April 1535, am 26. April 1537, am 26. Dezember 1538 immer regelmäfsig zum Sakristan der Konfraternität erwählt.

Dann heifst es LXVII electio D. 17 aug. 1539.

Bonifatio pictor infermeri obijt 17 April 1540.

Sehen wir uns nun in dem Stadtarchiv nach dem Bonifacius pictor um, so ergiebt sich aus der wichtigen und den Stolz des Veroneser Archivs bildenden Sammlung der Bücher der Steuereinschätzungs-Kommission, der Libri Estimi, folgendes:

Campionum Estimi Communis Veronae compilatum de Anno CCCCLXXXXII trägt keinen Eintrag eines Malers Namens Bonifazio, ebenso nicht das Buch des Jahres 1501. Dagegen findet sich in dem nächsten Buche vom Jahre 1515 in dem Stadtviertel »De Clavica« der Eintrag:

Bonifacius pictor, und dies ist der einzige Maler dieses Namens.

Im Jahre 1518 finden wir den Eintrag:

D. S. Pietro in carnario.

Bonifacius pictor q. Bartholomei de *Pasinis*, und dies ist wieder der einzige Maler dieses Namens. In dem nächsten Buche vom Jahr 1531 finden wir:

De St. Joanne in valle.

Bonifacius q. Bartholomei pictor.

In den zu diesen Büchern gehörigen Büchlein, in denen der Beamte beim Umhergehen in den einzelnen Häusern seine Original-Aufnahmen machte, den sogenannten »Anagrafi«, finden wir folgendes:

1. De S. Joanne in Valle — 1529
   Bonifacius q. Bartholomei pictor annorum 40
   Alferana eius uxor annorum 40
   Catharina massara annorum 14

2. De S. Zuane in Valle —
   Presentatus die X Maij 1541
   D. Alferana muger q. de m bonifacio depentor annor. 60

3. S. Joanne in Valle — 1545
   D. Alferana uxor q. M. bonifatii pictoris de pasinis annorum 65
   Angela nepta 18
   Helena ancilla 18
   Sta in casa de Jac.° paterno

In dem Notariatsarchiv in dem alten Stadtpalast finden wir folgende Testamente:

Nr. 98. Testamentum nuncupativum sine scriptis Egregii pictoris magistri Bonifacii quondam... (fehlt). In Christi nomine amen. Anno a Nativitate Ejusdem Domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo, inditione quinta, di Martis ultimo mensis Aprilis, Veronae in contracta Sancti Stephani in domo Ecclesiae Sancti Bartholomei in Monte... Egritudinis vehementia corporalis solet plerumque mentem hominis avertere, ut ne dum temporalia verum etiam semetipsum dignoscere non voleat, quam rem considerans *egregius pictor magister Bonifatius quondam magistri Bartholomei de Pasinis* de Sancto Johanne in Valle Veronae, sanus per Domini Nostri Jesu Christi gratiam mente et corpore et intellectu volensque dum in corpore quies esset et mente sobrietas bonis et substantiae suae temporalibus providere ne inter posteros et successores suos lis seu questio aliqua oriatur de sua sana mentis dispositione suum sine scriptis testamentum nuncupativum in hunc modum infrascriptum fecit, ut infravidelicet...

Item dictus testator jure institutionis reliquit et legavit honestae dominae Cassandrae ejus filiae legittimae et naturali et uxori magistri Bartholomei Sartoris de Salarinis de Sancta Maria in Organis ... honestam dominam Alferanam ejus uxorem dilectam filiam quondam Domini Jacobi Palermi causidici, suam sibi heredem universalem instituit reliquit et esse voluit ... (L. T.). Ego Johannis Baptista filius Francisci Carariae de Nigrario Valli Policellae, Veronae districtus pubblicus imperiali autoritate notarius praedictis omnibus et singulis dum sit ... illud signo et nomine meis consuetis signavi. (Archivio Notarile di Verona. Test. M.° 124. Nr. 97.)

Nr. 97. Testamentum nuncupativum sine scriptis *honestae dominae Alferanae uxoris magistri Bonifatii pictoris de Pasinis* de Sancto Johanne in Valle et filiae domini Jacobi Palermi.

In Christi Nomine amen, anno a nativitate Ejusdem Domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo inditione quinta, die martis ultimo mensis Aprilis, Veronae, in contracta Sancti Stephani in domo ecclesiae Sancti Bartholomei in monte ... considerans igitur

haec omnia honesta Domina Alferana uxore magistri Bonifatii pictoris quondam Bartholomei de Pasinis de contracta Sancti Johannis in Valle sana quidem mente, corpore et intellectum volens ... testamentum nuncupativum in hunc infrascriptum modum fieri procuravit et fecit ... magistrum Bonifatium ejus maritum dilectum suum sibi heredem universalem instituit, reliquit et esse voluit ... (L. T.). Ego Johannes Baptista filius Francisci Carrariae de Nigrario Vallis Policellae, Veronae districtus, publicus Imperiali autoritate Notarius (Archivio Notarile di Verona. Test. M.° 124, Nr. 96).

Nr. 169. Codicilli magistri Bonifatii pictoris, de Sancto Johanne in Valle, quondam magistri Bartholomei de Pasinis.

In Christi nomine, amen, anno a nativitate Ejusdem Domini millesimo quingentesimo quatrogesimo, Inditione tertia decima, die Sabathi tertio mensis Aprilis, Veronae, in contracta Sancti Johannis in Valle, in camera superiori domus egregi viri Jacobi Palermi Notarii quondam domini Johannis Peregrini inhabitata per infrascriptum codicillantem; ... *Egregius pictor magister Bonifatius filius quondam magistri Bartholomei de Pasinis* de Sancto Johanne in Valle Veronae, sanus quidem mente et intellectu, licet corpore infirmus, sedens ibidem supra lecto et considerans se alias suum ultimum condidisse testamentum ... Item dictus codicillator jure institutionis reliquit et legavit dominae Cassandrae ejus filiae legiptimae et naturali et uxori magistri Bartholomei Sartoris de Salarinis de Sancta Maria in Organis ... ducatos quinquaginta auri ... dominae Alferanae ipsius codicillantis uxoris dilectae et heredis universalis ... (L. T.). Ego Johannes Baptista, filius Francisci Carrariae de Nigrario Vallis Policellae, Veronae Districtus, publicus Imperiali auctoritate Notarius ... publice scripsi (Archivio Notarile di Verona. Test. M.° 132, Nr. 169).

Dies wäre das gesamte archivalische Material, welches über den Maler Bonifazio von Verona vorliegt und von dem Bernasconi nur eine Notiz, das Todesjahr, veröffentlicht hat. Es ergiebt sich aus diesen Dokumenten, dass der *Maler Bonifazio Pasini* im Jahre 1489 als ein Sohn des Bartolomeo geboren wurde. Vom Jahre 1515 an ist er als Maler in Verona nachweisbar; er wohnte damals in der Pfarrei Clavica, im Jahre 1518 in der Pfarrei S. Pietro in Carnario, später bis zu seinem Tode in S. Giovanni in Valle. Am 13. September 1523 trat er in die Bruderschaft SS. Siro und Libera ein und bekleidete dort bis zu seinem Tode das Amt des Sakristan. Seine Frau hiefs Alferana und war eine Tochter des Jacobo Palermi; er hatte eine Tochter Cassandra, die mit dem Schneider Bartolomeo de Salarinis verheiratet war. Am 3. April 1540 liegt er krank zu Bett und fügt ein Kodizill zu seinem Testament hinzu, welches er in guter Gesundheit am 30. April 1532 verfasst hatte; am 17. April 1540 ist er gestorben. Von seinen Werken wissen wir gar nichts. Auf Grund der Dokumente ist anzunehmen, dass er vom Jahre 1515 bis zu seinem Tode Verona nie auf längere Zeit verlassen hat; während dieser Zeit existierte kein anderer Maler mit dem Vornamen Bonifazio in Verona. *Es fehlt jeglicher Grund, diesen Bonifazio Pasini in verwandtschaftliche Beziehung zu dem Bonifazio di Pitati zu bringen.* Im Jahre 1515 kommt er durch einen Zufall in dem alphabetisch geordneten Libro estimi vor einen Bernardino de Pitatis zu stehen. Der Schreiber hätte sicher, wie man in diesen alten Dokumenten so oft findet, einen Zusatz über den Verwandtschaftsgrad, frater ejus oder cognatus ejus, beigefügt; aber nichts der Art hat stattgefunden.

Wir halten uns daher für berechtigt, auszusprechen, dass die *Existenz eines älteren Verwandten des Bonifazio de Pitati* (des Bonifazio secondo nach Morelli), der in Verona und Venedig die Malkunst ausgeübt haben soll, *nicht erwiesen ist.* Einige Meilen von Verona liegt das alte Schloss und der Flecken Sambonifazio, dem alten Grafengeschlechte gleichen Namens gehörig; so darf es uns nicht wundernehmen, wenn in Verona der Vorname Bonifazio häufiger vorkommen sollte. Was würde man dazu sagen, wenn man, von ähnlichen Voraussetzungen wie Bernasconi und

Morelli ausgehend, die Theorie aufstellen wollte, dass in Venedig diejenigen Maler, welche den Vornamen Marco führten, in einem Verwandtschaftsverhältnis zu einander stehen müssten?

BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA

Betrachten wir nun die Dokumente, die sich auf den Maler Bonifazio di Pitati beziehen, so werden wir in den Archiven von Verona und Venedig eine reichlichere Ausbeute finden, als die Angabe Bernasconis vermuten liefs. Die Familie der Pitati ist eine sehr alte und ist Veroneser Ursprungs; schon zu Zeiten der Scaligeri werden die Pitati erwähnt. Hier folgen die wichtigsten Ahnen Bonifazios nach den Libri Estimi und einigen anderen Dokumenten:

1307 Alberto de pitatis de decime de certe pecie de terra in mezanis videlicet da mis. Albuinum de la Schala, chapitano del populo (Archivio del Comune, processi, busta 35 Nr. 2440).

1409	De clavica.	Albertus de pitatis condam dñi nicolaij
1409	» »	Nicolaus condam Marcii de pitatis
1418	» »	Albertus condam dñi Nicolaij de pitatis
1418	» »	Heredes et bona Nicolaij de pitatis
1425	» »	Bonifacius et fratres condam Alberti de pitatis
1425	» »	Dña Novella de pitatis
1425	» »	Elena filia condam Nicolai de Pitatis
1433	» »	Federicus de pitatis condam Alberti
1433	» »	Bonifacius de pitatis condam Alberti
1433	» »	Marcius de pitatis condam Alberti cum matre
1443	» »	Federicus de pitatis
1443	» »	Bonifacius de pitatis
1443	» »	Martius de pitatis
1447	» »	Federicus de pitatis
1447	» »	Bonifatius de pitatis
1447	» »	Heredes q. Marci de pitatis cum Matre
1456	» »	d. Malgarita q. vxor Marci de pitatis
1456	» »	Ochidecane de pitatis
1465	» »	D. Margarita vxor q. Marcis de pitatis
1465	» »	Ochidecanus de pitatis
1473	» »	d.ª Margarita vx q. Marci de pitatis
1473	» »	Occhidecanis de pitatis

Hieran schliefsen sich dann die wichtigen Angaben, die wir noch in extenso geben werden. Auch in dem Archiv von Vicenza (Nr. 777 des Inventario) wird ein Marcio di Pitati (April 1361) erwähnt. In dem handschriftlichen Band des Stadtarchivs, welches betitelt ist: Veronensium civium Nomina, quae in Comitijs Magi consilij ac in officijs mq^ue civitates reperiuntur — Josephi Antonij Verza Opus, finden sich Pitatis vom Jahre 1423 bis zum Jahre 1613, teils als Consiliarij, teils als Aediles Domus Mercatorum, als Consules, als Notarij und Massarij dieses Domus Mercatorum vermerkt.

Andere sind Milites Procuratorum oder Consules Militum Procuratorum. Der Letzte dieses Stammes, der in dieser Liste vorkommt, ist ein Carolus de Pitatis Notarius S. Montis vom Jahre 1613.

Auch in dem Notariatsarchiv finden wir Testamente von Pitatis, darunter auch Priester; um die Mitte des XVI Jahrhunderts scheint ein Petrus q. Bernardini de Pitatis geadelt worden zu sein, denn er führt nun das Prädikat »Nobile«. Es würde zu weit führen, diese vielen Notizen näher zu verfolgen; sie haben für unsere Unter-

suchung nur insofern Wert, als daraus hervorgeht, dass *ein anderer Maler* Namens *Pitati* nie vorkommt.

In dem Buch der Estimi MCCCCLXXXXII finden wir in der Pfarrei »De S. Vitale« verzeichnet: Martius q. bonifatii de pitatis armiger. Die zur Herstellung dieses Buches im Jahre 1491 angefertigten »Anagrafi« enthalten den Eintrag:

Contrata S. Vitalis		
Marcius Armiger q. bonifacij de pitatis aetatis annorum		37
D. Benevenuta ejus uxor	ae/a	30
Bonifatius, eorum filius	ae/a	4
D. Margarita mater ms. marci	ae/a	67
Antonius frater suprascripti marci	ae/a	30

Dieser kleine vierjährige Bonifatius ist nun der zukünftige berühmte Maler, und der Anagrafo giebt uns ein schönes Bild seiner Familienverhältnisse. Bei dem Marcius, dem Sohn des älteren Bonifazio de Pitatis und seiner Frau Benevenuta, wohnt die alte Mutter und Witwe Margarita und aufserdem noch ihr Sohn Antonius. Das Haupt der Familie ist Armiger, Berufssoldat.

Wir sehen also aus den Altersangaben, *dass unser kleiner Bonifazio im Jahre 1487 geboren wurde.*

Das nächste Buch vom Jahre 1502 enthält den Eintrag: De Insulo infra.

Marcius de pitatis q. bonifacij

und der dazu gehörige Anagrafo vom Jahre 1501:

Contrata Insuli inferioris Veronae		
Marzo de ipitati q. do. bonifatio	añn	50
Bevegnua soa mugier	añn	40
Bonifatio suo filio	añn	14
Domenego suo nevodo	añn	15

Ähnlich der abweichenden Schreibart »ipitati« kommt auch in venezianischen Dokumenten »epitati« vor; es scheint dies eine physiologisch im venezianischen Ohr und Dialekt begründete Eigentümlichkeit zu sein, Namen so zu verändern. Ähnliche Vorkommnisse in anderen Dialekten beschäftigen in neuerer Zeit ja viel die Sprachphilosophen.

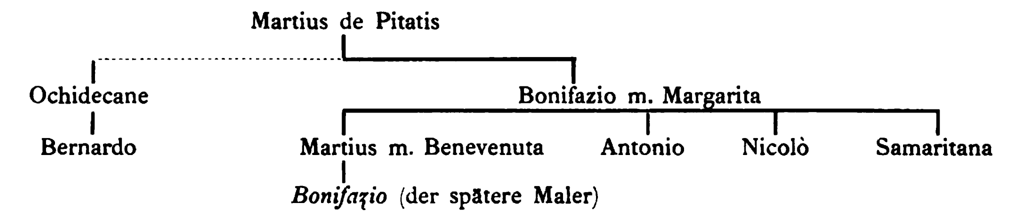
Wir sehen, die Familie hat sich verändert. Die alte Mutter ist wohl gestorben, und der Bruder Antonio ist weggezogen; wie der Neffe Domenego mit dem Zunamen hiefs, ersehen wir nicht.

In der Aktensammlung der von dem Bischof von Verona erteilten Investituren von Lehen, die der Mensa episcopalis gehörten, finden wir folgendes Dokument, in dem die Familie und der Vater des Bonifazio erwähnt werden:

I. N. Christi nomine Amen: Anno ab ejusdem nativitate Millesimo Quingentesimo Quinto indictione octava die Veneris vigesimo tertio mensis Maij: Veronae in episcopali palateo ... presentibus ... Coram R.do in christo patre dño Matthia Ugonio iuris utriusque doctore Clarissimo Dei, et apostolice sedis gratia Episcopo Phamaugustano R.mi in christo patris et dñi dñi Marci miseratione divina Sancte Marie in portica sacrosante romane ecclesie Diaconi Cardinalis Cornelii Episcopi Veronensis ac Comitis, in eodem Episcopatu Veronae Vicario ... comparverunt Egregi uiri *Nicolaus filius, et heres quondam dñi Bonifacij de Pitatis* de sancta Maria in Clavica Verone Nec non *Bernardinus filius et heres quondam dñi Ochidecanis,* etiam *de Pitatis* et de dicta contrata et humiliter ac reverenter dixerunt et exposuerunt: Quod alias Joannes Mattheus Ricius nominibus ipsius *Nicolaj* et *Antonij*, etiam *filii* dicti quondam dñi *Bonifacii*, ac etiam *Bonifacii* filii quondam *Marcii* olim filii dicti dñi *Bonifacii de pitatis* pro duabus partibus, ac etiam ipsius Bernardini pro reliqua

tertia parte infrascripti *feudi*, et decime rite et legittime fuerunt *investiti* per quondam Reverendum d. Georgium Venerio olim et tunc in dicto Episcopatu in spiritualibus Vicarium generalem, et commissarium pro R.^mo^ dño Joanne Michael Episcopo Portuensi Cardinale sancti Angeli nuncupato et Episcopo Verone prelibati R.^mi^ dñi Cardinalis Cornelij proximo, et immediato predecessore, ut de huius modi sua investitura clare constare fecerunt publico instrumento scripto sul anno dñi millesimo quadringentesimo nonagesimo sexto indictione quarta decima die sabbati vigesimo quarto mensis Septembris manu quondam Augustini notarii filii Alberti de salutellis de sancto Stephano ... quod dudum idem *Bernardinus emit et acquisivit pro se et dicto eius patre a dicto Martio tantam partem infrascripte decime de porcillis*[1]) *de parte sibi Marcio spectante*, que capiat summam unius quarte cum dimidia pro quoque plaustro alias per ipsum Marcium acquisitam a dicto Antonio eius fratre, prout de huiusmodi acquisitione facta per ipsum Bernardinum constat publico instrumento ... Et dictum Bernardinum uti filium, et heredem dicti patris sui, et vigore dicte acquisitionis, ut supra facte a predicto Marcio pro parte predicta, coram ipso dño Commissario, et locumtenente genibus flexis constitutos petentes, et acceptantes, pro sese et cuiuslibet eorum heredibus utriusque sexus iure recti legalis antiqui et honorabilis feudi pro Episcopatu Verone *cum annulo auri* benigne, et gratiose *inuestivit*... Juraverunt insuperdicti Nicolaus, et Bernardinus de pitatis feudatarij ad sancta Dei evangelia manibus tacti scripturis quod ipsi semper erunt fideles prefato dño Episcopo Verone et suis successoribus ... (Antichi Archivi Veronesi, Mensa Vescovile, Investiture vol. XIIII intitolato: Libro Investiturarum et Locationum de quibus Rogatus fuit Philippus Merula not. incipiendo ab anno 1504 usque ad annum 1526 — a. c. 153).

Nach diesem Dokument und anderen hier nicht näher angeführten ergiebt sich als Stammbaum der Pitatis um das Jahr 1505 folgendes:



Von diesem Zeitpunkt an kommt die Familie des jüngeren Martius de Pitati in den Veroneser Dokumenten nicht mehr vor. Wie wir gesehen haben, war Bonifazios Vater Armiger, Berufssoldat. Du Cange erörtert in seinem Glossarium med. et bass. Latin. diesen Begriff ausführlich. In Monarchien wurde zu den niederen militärischen Chargen der niedere Adel herangezogen; in der venezianischen Republik hatten die Nobili die höheren Chargen inne, die niederen aber Angehörige des Volkes. Man dürfte sich den Armiger Martius ungefähr als verheirateten Unteroffizier, wie man gegenwärtig sagen würde, vorstellen. Im Jahre 1505 verkaufte er seinen Anteil an dem bischöflichen Lehen, welches die Familie in Belfiore dell' Adige besafs, an seine Verwandten und wird dann nicht mehr in den Veroneser Akten erwähnt; später jedoch werden wir hören, dass er in Venedig gestorben ist. So ist hiermit gewiss der Schluss gestattet, dass er wohl in Berufsangelegenheiten nach Venedig versetzt wurde und mit seiner Frau und dem damals achtzehn Jahre alten Sohn nach Venedig übersiedelte. Weitere Notizen über Bonifazio werden wir also in dem Staatsarchiv in Venedig zu suchen haben.

[1]) Auch Belflor Porcellarum genannt; jetzt heifst der Ort Belfiore dell' Adige, in dem 42. Vikariat des Bistums Verona gelegen.

Wir finden da als erste Spur einen schönen Autograph unter einem der Testamente des Notars Bonifazio Solian B 940 C 876 vom 7. Oktober 1528:

Jo bonifatio di pitati veronese pictor al presente dela contra de s marcuola
in venetia testimonio pregado et zurado soto scr

Er giebt da genau seine Herkunft und Wohnung an.

Das nächste Dokument ist sehr interessant und fand sich in einem Bündel von Kopien aus dem XVII Jahrhundert, die von jetzt nicht mehr im Original existierenden Dokumenten angefertigt wurden. Dasselbe lautet mit Hinweglassung unwichtiger anderer Beschlüsse:

1531 adi 29 Settenbre

Nel sopraditto Capitolo fo elletti i 12 Adiuncti di primarij della Scolla nostra su quali havessino a far la elletion de cinque donzelle insieme con la banca a ducati venti per cadauna come nel testamento se contien et far la despensation dei ducati cento, come se contien ut supra. Rimaseno li infrascritti, ser Titian, ser Lorenzo Lotto, ser Zuan Targher, ser Pollo Renio, ser Pollo Campsa, ser Zuan Piero di Mauri, ser Donado indorador, ser Piero da Bressa, ser Bortolamio da Luoso, *ser Bonifaccio da Verona,* ser Francesco Bragadin, ser Nadalin de Marco. Adi 29 ditto.

(Omissis.)

Item sia preso per questo Capitolo che li duccati numero cento de lo legato del quondam magistro Vicencio Catena lassado alla Scuola nostra per maridar cinque donzelle de le fie di nostri poveri frattelli a ducati vinti per cadauna che esser debbino esser per i Comissarij del quondam magistro Vicentio sopra ditto esser messi in lo Banco di Capelli in nome de la Scuola nostra, et a requisition de le cinque donzelle, et qual sarrano rimaste et haverano havuta la gratia de li ducati vinti ut supra et qual donzelle debbino havere i ditti duccati vinti da poi mandate et transdute con la fede del suo Piovan, et Instrumento de quietation de man de noder, e non altramente. De si n.° 87 De no n.° 4.

(Archivio di Stato Venezia. — Arte dei Dipintori. — Processi. — Busta N.° 104.)

Wie wir wissen, hatte der Maler Vincenzo Catena, der sehr reich war, mehrere Legate an die Malerschule hinterlassen; über die Verwendung eines derselben sollte abgestimmt werden. Wir sehen da Bonifazio in illustrer Gesellschaft. Tizian und Lorenzo Lotto nahmen an der Sitzung teil und werden in den Ausschuss gewählt; es waren aber auch, wie es in der Malerschule Sitte war, geringere Künstler anwesend, einfache Handwerker, je nach den Unterabteilungen »Colonelli« des Malerhandwerks, so der Zuan Targher, der Schildmaler, von ihm haben wir eine Signatur in recht unbeholfener Schrift: Io Zuane de Andrea targher vom Jahre 1549 (Nod. Benzon Diotisalvi B 96 C 290), der Donato war Vergolder, Francesco Bragadin war ein Urenkel des Donato veneziano und ebenfalls Vergolder, Nadalin de Marco kaum mehr als ein Anstreicher, auf der Piazza wohnend. Polo Campsa war auch Bildhauer, Zuan piero ist wahrscheinlich aber nicht mit dem Zuan piero Silvio, einem äufserst begabten Schüler des Pordenone, identisch. Pietro da Brescia war ein Spiegelmaler. Tizian, Lotto und Bonifazio wären dann die einzigen »figurer« gewesen. Die übrigen sind in dem Libro di Tanse der Malerschule eingetragen gewesen, jedoch ohne Angabe der Spezialität.

Das nächste Dokument, in dem Bonifazio erwähnt wird, ist wieder ein Autograph; er nennt sich da blofs bei seinem Vornamen. Die graphologische Übereinstimmung

mit seiner ausführlichen Signatur ist aber so schlagend, dass wir ihn mit Sicherheit als den Bonifazio de Pitati da Verona identifizieren können, um so mehr, als sich die beiden erwähnten Bilder, S. Bruno mit der S. Cattarina und S. Girolamo mit der S. Beatrice, noch heute in der Akademie in Venedig befinden. Ob die Cena, die sich in der Mitte befand, auch von Bonifazio selbst herrührte, wie Boschini berichtet, wissen wir nicht sicher, doch ist es wahrscheinlich. Der Delegat Pietro Edwards, der die Aufhebung des Klosters überwachte, hat dieses Bild nicht in die Akademie gelangen lassen, sondern hat es im Jahre 1811 an Eugène Beauharnais in Mailand gesandt. In der Brera ist es heute nicht mehr. In dem Kontrakt wird es nicht erwähnt.

Adì 17 febraro 1535.

Se dechiara per la presente scrittura qualmente maistro Paolo Intagliadoro sta a santa Sophia in Venetia se è convenuto et obligandosi è rimasto dacordo con il reverendo padre priore di Santo Andrea da Lio de far lo hornamento del Cenachulo co uno quadro per canto depinto per mastro Bonifatio depintore, il quale hornamento se obliga darlo per tutto il mese di april proximo futuro che serà del anno 1536 ciò è tutto di legname di nogara per pretio de ducati vinti da libre sei et soldi quatro per ducato et in fede di ciò si è fatto il presente scritto de consentimento delle parte et letto in presentia di messer Bonifatio, depintore, et mastro Michiel maranchon.

Io Bonifatio pictor sta a san Alvise, in nome de mastro Paulo soprascripto confeso per suo nome et per sua comision qualmente se chiama aver riceuto adì soprascripto dal padre prior de certosi de san Andrea de Lio per parte del pagamento del sopra schito acordo ducati diese zoè L. 62.

Adì 16 luio 1535.

Recevi io Bonifatio soprascripto per nome de mastro Paulo soprascripto dal vicario dela certosa ducati diese per resto et copito pagamento del fornimento che lui ha fato nè lui resta aver piu niente cercha a tal lavor et de satisfato in tuto de lacordo suo.

A tergo.

1535 Scritto del accordo con mastro Paulo intagliadore del hornamento del Cenachullo del refectorio.

1536 — 16 luglio.

Mastro Paolo intagliatore per l' ornamento del Cenacolo del nostro refettorio.

F + n.° 18.

(Archivio di Stato in Venezia. Sant' Andrea del Lido. Busta Riceveri 1496—1591.)

Ein weiteres Dokument finden wir in den Akten des Rates der Zehn verzeichnet. Diese hohe Behörde hatte in dem Palazzo Camerlenghi am Rialto ein kleines Kassenzimmerchen, wo die Einnahmen und Ausgaben desselben verwaltet wurden.

Bonifazio hatte überhaupt fast alle Säle des Palazzo Camerlenghi, in dem die Staatseinnahmen und Schuldenverwaltung ihren Sitz hatten, ausgemalt. Wir müssen dieses Hauptwerk seines Lebens noch im einzelnen besprechen; das vorliegende Dokument ist jedoch das einzige, was sich in dieser Angelegenheit erhalten hat.

Die XXVII Maij in consilio X.

Già uno anno et più per il cassier all' hora di questo consegio fo dato il carico, a Bonifacio pittor di far doi quadri da esser posti nel loco, ove sta esso cassier all' officio di

camerlenghi et li furono dati ducati 10, per parte di ducati 20, che così li fu promesso per tutti doi, quali essendo finiti è conveniente dargli li altri ducati diece, per haver essi quadri; però l' anderà parte che al predetto Bonifacio siano dati ducati diece, per resto di essi doi quadri i quali siano posti al loco per dove sono sta dessignati.

De parte + 15.
De non — 1.
Non sinceri — 0.

(Archivio di Stato in Venezia. — Consiglio dei Dieci. — Comune Reg. 17. c. 30. t.°. — 1545 e 1546.)

Bonifazio hatte jetzt das achtundfünfzigste Lebensjahr erreicht; die von ihm selbst noch vorhandenen Dokumente sind Vorboten seines Todes, mehrere Testamente. Dann folgt der Eintrag in das Totenregister und noch zwei Testamente seiner Witwe, die besonders über die Erben und Schüler, die in dem vielbeschäftigten Atelier thätig waren, Aufschluss geben.

A.

Die VI mensis iunii 1547 inditione quinta Rivoalti.

Cum vite sue terminum etc. Per la qual cosa mi *Bonifacio di Pitati pictor* fiol che fu del quondam miser *Martio di Pittati* al presente della contrà de San Marcuola, sanno per la gratia di Dio della mente et etiam del corpo ho facto chiamar et venir da mi pre Francesco Biancho nodaro de Venetia, el quale io ho pregato che scrivi el presente mio ultimo testamento et questo da poi la mia morte sia per lui relevato, et in tuto eseguito per li infrascripti mei commissarij, li quali volgio che siano la mia carissima consorte, et misser Marco Berengo mio honorando compare; voglio esser sepulto a Sancto Alvise dove sono sepulti li mei vegi, acompagnado dalla scuola de Sancto Alvise, et cum le esequie funeral che parerà alli dicti mei comissarij. Volgio che siano dicte le messe della Madona et de San Gregorio per l' anima mia, et il giorno della mia sepoltura siano dicte messe 50 per l' anima mia. Lasso al hospedal della pietà ducati tre, et ducati tre al hospedal de San Zuanne Paolo, et altri ducati tre al hospedal delli incurabili per l' anima mia. Lasso alla Scuola del Sagramento della mia contrà ducati tre per l' anima mia. El residuo veramente de tuti et cadauni mei beni mobili, stabili presenti et futuri, et de tuto quello che me potesse aspectar et pervegnir, tutto io lasso alla soprascritta *Marieta* mia dillecta *consorte* in sua vita tanto, del qual lei ne sia libera residuaria fino che lei viverà, et da poi la sua morte io voglio che siano dati ducati vinticinque alli heredi del quondam ser Marchesin da Porcil[1]) de veronese, et altri ducati vinticinque alli heredi della quondam domina Maria di Spiciari che fo moier de magistro Piero da Piamonte, che fo magistro de Scuola della Comunità de Collogna.[2]) Et il resto avanzerà di esso mio ressiduo volgio che sia liberamente de Marcio fio de *Antonio Palma* mio *nevodo*, marido de *Julia* mia *neza*[3]) et questo io volgio che sia observato per ogni modo et così io ordino et dico esser el mio ultimo voler de mi Bonifacio. di Pittati pictor. Preterea plenissimam virtutem etc.

Io Zuane Facio nodaro de Venetia fui testimonio pregado et zurado.

Io Julio Richamome fo de messer Battista fui testimonio pregado et zurado et fazo fede del soprascripto testator.

A tergo.

Testamentum egregij domini Bonifacij de Pittatis pictoris.

(Archivio di Stato in Venezia. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Bianco Francesco. — Busta 124, n.° 125.)

---

[1]) Belfiore dell' Adige, wo das Lehen der Familie Pitati sich befand (s. oben).

[2]) Ein Ort im Bistum Verona.

[3]) Der Zusatz »marido de Julia« bezieht sich auf Antonio Palma, Marcio war damals, noch ein Kind.

B.

In Dei eternj nomine amen. Anno ab Incarnatione domini nostri Jesu Christi millesimo quingentesimo quinquagesimo tertio indictione undecima die vero XIIII mensis iulij Rivoalti.

Considerando io *Bonifacio di Pitatj* quondam magistro *Marco pictor* al presente habitante nella contrà de San Marcuola li pericoli di questa nostra fragil vita, sano della mente benchè del corpo infermo, ho voluto fin che la rason reze la mente, di beni mei disponer et ordinar, et cusì ho fato venir et chiamar a me Baldissera Fiume nodaro veneto, el qual a una con li testimonij sottoscrittj ho pregato questo mio testamento scrivesse et doppoi la morte mia lo compisse et roborasse segondo le leze di Venetia. Prima l' anima mia raccomando al suo creator Iddio et alla beatissima Verzene Maria. In primis casso revoco et annullo ogni et qualunque testamento havessi fatto per il passato. Item quando piacquerà al omnipotente Iddio separar l' anima mia dal corpo lasso il carico alla mia dilecta moglie *Marieta* che fo figliola di ser *Zuane di Marco Cester* che lej habbia il carico di far quella spesa nel mio funeral li parerà et piacerà. Item lasso per la mia dilectissima consorte che lej sia mia solla heriede et solla commissaria di tutti li mei beni presenti et futuri de cadauna sorte che ho et che potessi haver in ladvenir, li lasso in vita sua, et che lei possi disponer ogni suo voler, segondo che a lej meglio parerà per sua conscientia, perchè la conosco di bona conscientia. Interrogado dal nodaro di luogi piatosi iuxta la leze ho risposto non voler ordinar altro, salvo quanto di sopra, perchè lasso tutto il carico alla mia dilecta consorte Marietta. Preterea etc.

Io pre Philippo di Boselli prete titulatto de la chiesa de San Zuanne Chrisostomo fui testimonio zurado et pregado sottoscrisi.

Io *Domenego Biondo pitor* fui presente testimonio zurado et pregado sotoscrisi.

A tergo.

Testamentum domini Bonifatij pictoris quondam Domini Martij de Pitatis 1553 die XIIII mensis julii.

(Archivio di Stato in Venezia. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Baldissera, Fiume. — Busta 417, n.° 169.)

C.

Die 26 iulii 1553. Indictione undecima Rivoalti.

Cum vite sue terminum etc. La qual cosa considerando io *Bonifacio di Pitati da Verona pitor,* fo de ser Marzio, sano per la Idio gratia de la mente sentimento et intelleto benchè agravado del corpo et iacendo in letto, et volendo de li mej beni ordinar, ho fatto chiamar et venir a mi in casa mia nella contrà di San Marcuola in le case dele moneche di missier Santo Alvise, Alvise Brunello de ser Vetor nodaro di Venetia et quello ho pregado chel vogli scriver questo mio testamento et ultima volontà et da poi la morte mia quello lo el vogli compir et roborar secondo le leze de Venetia.

In primis racomando l' anima mia a messer Domenedio a Madona Santa Maria et a tuta la corte del cielo; el corpo veramente mio voglio sia sepulto dove fu sepulto mio padre, et avanti dito mio corpo sia sepulto, voglio sia fate dir mese numero 30 la metà a San Marcuola e l' altra metà a S. Alvise; el residuo veramente de tuti li mei beni presenti futuri caduchi et pro non scripti et tuto quello che a mi potesse aspectar, lasso a *Marieta* mia dileta *moglier*; comissaria veramente et executora de questo mio testamento et ultimo voler voglio sia la sopraditta Marieta mia moglier et reseduaria. Interogatus a notario de locis piis respondit lasso allj hospedali de la pietà, san Zuanne Pollo et incurabilj ducato uno per cadauno per una volta sola. Propterea etc.

Io pre Philippo di Boselli prete titulato nella chiesia de San Zuane Chrisostomo fui testimonio pregado et zurado.

Io *Domenego Biondo pitor* fui testimonio pregado et zurado.

(Archivio di Stato in Venezia. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Brunello Alvise. — Busta 265, n.° 61.)

D.

Die 27 mensis iunij 1527 inditione quinta Rivoalti.

Cum vite sue terminum etc. La qual cosa considerando mj *Marieta* fia che fo del quondam misser *Zuane de Marco* et consorte de messer *Bonifacio di Pittati pictor* della contrà de San Marcuola, sanna per la gratia di Dio della mente et del corpo, ma volendo ordinar delli mei beni et della mia dota che me a fatto el mio carissimo marido messer Bonifacio, ho fatto chiamar et venir da mj pre Francesco Biancho nodaro de Venetia, el qual io ho pregato che scrivj el presente mio ordine et ultimo testamento: per il quale in prima io ricomando l' anima mia al suo Creatore et omnipotente Dio, et etiam alla Sua Sanctissima madre Madonna Sancta Maria, et a tuta la sua cellestial Corte. Volgio che sia mio sollo et unico commissario el sopradicto miser *Bonifacio di Pitati* mio honorando marido, il qual sollo debia esequir da poi la mia morte questa espressa mia voluntà. Volgio esser sepulta a Sancto Alvise vestida del habito della Madona, acompagnada dalle dicte pizochare et cum quello modo de sepultura che parerà conveniente al dicto mio carissimo marido et comissario. Volgio che siano dicte messe trenta avanti che el mio corpo sia sepulto per l' anima mia. Domandada di hospedali et altre pie oppere respondo et dico che io di questo lasso el cargo al dicto mio marido. Lasso a *Cecilia mia neza* ducati diese per il suo maridare no essendo tamen lei maridata avanti la mia morte, et essendo lei Cecilia maridata avanti il mio manchare essi ducati 10 retornino in nel mio residuo. Item ancora io lasso alla dicta Cecilia uno letto fornido, et uno delli mei lisari, el piui novo con la condiction soprascripta et per il suo maridar, et se lei fusse maridata avanti ut supra non habia nè le cosse, nè i ducati 10 soprascripti. El residuo veramente de tuti li altri mei beni mobili stabili presenti et futuri caduchi desordenadi et pro non scripti, la mia dota, et de tuto quello che me potesse aspectar, et per ogni via et modo, et in cadauno loco pervegnir, tuto io lasso al predicto misser Bonifacio mio dillecto marido, in segno de bon amor che sempre se stato tra noj. Et volgio che tuto lui galdi in sua vita, ma alla sua morte molto ben lo priego et stretamente lo obligo al lassar esso mio ressiduo, et quello a dispensare tra li mei parenti, si come per sua consientia melgio li parerà perchè io lo cognosco esser hommo prudentissimo et da ben, et a luj molto ricomando l' anima mia, et tuti li dicti mei parenti, et questo io volgio che sia el mio ultimo testamento fermo vallido, et che così sia esequito remota ogni cavilation. Domandada de postumj respondo non voler altro ordinar. Preterea plenissimam virtutem etc.

Io Zuane Facio nodaro di Venetia fui testimonio pregado et zurado.

Io Julio Richamome fo de messer Battista fui testimonio pregado et zurado et fazo fede della soprascripta testatrice.

(Archivio di Stato in Venezia. — Sezione Notarile. Testamenti in atti Francesco Bianco. — Busta 126, n.° 610.)

Die Verschlimmerung der Krankheit, welche Bonifazio veranlasste, am 26. Juli 1553 noch einmal ein Testament abzufassen, führte in einigen Monaten zum Tode.

Antonio Maria Zanetti veröffentlichte zuerst diese Notiz:

nel necrologio della chiesa Sant' Ermagora trovasi scritto:

19 Ottobre 1553.

Sier Bonifaccio depentor, amalà longamente.

Nach dem Tode des Meisters erliefs seine Witwe Marietta noch einige Testamente, welche, da sie, nach Frauenart, mitteilsamer und besorgter ist, uns noch einige Aufschlüsse über die Verwandtschaftsverhältnisse und die Schüler Bonifazios bringen. Diese sind:

E.

Die XIIII mensis martij 1558. — Indictione prima Rivoalti. Dum velem ordinare plenariam dispositionem bonorum meorum ego *Marieta* de *Grassis* relicta quondam ser *Bonifatij* de *Epitatis*[1]) *pictoris* de confinio sanctorum Hermagore et Fortunati Venetiarum sana Dei gratia mente et intellectu licet corpore infirma ad me vocari et venire feci in domum mee habitationis in predicto confinio Mattheum Soliano notarium Venetiarum quem rogavi ut hoc meum scriberet testamentum complendum et roborandum occurente forsam obitu meo cum clausulis opportunis et consuetis secundum usum notariorum Venetiarum. Per quod namque meum testamentum vulgari sermone descriptum, in prima racomando lanima mia al mio Signor et Redemptor miser Jesu Christo et a Madona sancta Maria con tutti li santi del paradiso. Item occorendo il caso della mia morte volgio esser sepulta in Santo Alvise dove è sta sepulto il quondam mio marido, et che le monache de ditto monestier me debbia vestir del suo habito, et avanti lo mio corpo sia sepulto volgio me sia ditto messe numero XXX, tutte in ditta giesia de Santo Alvise con quella spesa che parerà a lo infrascritto mio comissario. Item lasso ducati vintizinque a *Virginia* mia neza, et similmente altri ducati XXV a *Hortensia* sua sorella; et questo per il suo maridar de cadauna, et etiam alla ditta Hortensia una cadenella doro. Et lasso a *Camilla* et *Thesaura* et l' *altra* sua *sorella* tutte tre fiole de ser *Marco* mio nevodo ducati XV per cadauna similmente per il suo maridar. Et similmente lasso a *Nicolosa* fiola de ser *Baptista depentor* ducati XXV per il suo maridar. Et similmente lasso a *Anzoletta* fiola de ser *Vicenzo bombardier* altri ducati vinti per il suo maridar. Et altri ducati vinti a *Justina* fiola de ser *Hieronymo cester* similmente per il suo maridar.

Item lasso a *Antonio mio nevodo padre* de le ditte *Virginia* et *Hortensia* ducati zinquanta per segno de amor, et altri ducati zinquanta a ser *Baptista* padre de *Nicolosa* similmente per segno de amor, et similmente altri ducati zinquanta a Marzio fiol del ditto Antonio, et lasso ducati diese a Marco mio nevodo padre de le ditte Camilla et Thesaura, et altri ducati diese a *Felixe* mio nevodo per segno de amor. El ressiduo veramente de tutti li mei beni che ho et haver pottesse tutto lasso et volgio sia de *Antonio depentor* mio nepote et de suo *fiol Marzio* egualmente fra loro, et che sia dato a Baptista uno mio letto, et uno par de linzuoli con suo cuscini, et cavazali, dechiarando che tutti li sopraditti legati siano tratti et cavati del monte de subsidio quando se francherà de li danari qual me trovo haver in ditto monte. Et in caso ditti danari si havessero over si francassero di breve volgio che quelli siano datti in salvo a la reverenda madre Abbadessa over priora del ditto monasterio de Santo Alvise fino che ditte beneficiade se mariderano; dechiarando etiam che in caso che cadauna de le sopradite mie neze beneficiade mancassero avanti il suo maridar tal suo legato debbia pervenir in altre sue sorelle sel ne sarà zoè in quelle che de cetero nasserano, et non ne essendo, tal beneficio vadi et debbia pervenir in lo padre over altri che fusse de cadauna. Et per mio commissario lasso et volgio sia lo sopraditto Antonio mio nevodo al qual aricomando l' anima mia, et chel debbia mandar a la Crose et a San Lorenzo a tuor le perdonanze consuete. Item lasso alle inconvertide, al hospedal de San Zuanne Pollo, alla pietà, et ali incurabeli mezo ducatto per cadauno de ditti loci. Interrogatus a notario de interrogandis ho resposo non voler ordenar altro al presente. Preterea etc.

Io pre Philippo Bosello prete titulato de la chiesia de san Zuanne Chrisostomo testimonio zurado et pregado sotoscrissi.

Io pre Zuan Battista di Bugni mansonario nella chiesia de san Alvise testimonio zurado et pregado sotoscrissi, et feci fede della soprascritta testatrice.

Ego Mattheus Soliano Venetiarum notarius rogatus scripsi.

F.

Die lune 28 martij 1558. Indictione prima.

Codicillando dopo lo mio testamento fatto per man de ser Matthio Solian nodaro essendo la voluntà umana ambulatoria io *Marietta* de *Grassi* relicta del quondam ser *Boni-*

[1]) Wie oben in dem Anagrafo von Verona Ipitatis zu lesen ist, so hier Epitatis.

facio di *Epitati pictor* de la contrà de S. Marcuola ho volesto dechiarir et conzar alcune cose, et prima dove per ditto mio testamento fatto sotto dì 14 del presente mese de marzo lassava a *Baptista* quondam *Jacomo* mio *nevodo* ducati zinquanta, et uno mio letto, et uno par de lenzuoli con suo cusini et cavazali, dechiaro et volgio chel abbia solamente de li mei beni ducati vintizinque et non altro in loco del sopraditto legato, et questo per una volta solamente salvo in reliquis, et reservado lo predicto mio testamento in tutto et per tutto, al qual si habbia relation.

Io pre Philippo di Boselli prete titulato de san Zuanne Chrisostomo testimonio zurado et pregado sottoscrissi.

Io pre Zuan Battista di Bugni mansionario in San Alvise, testimonio zurado et pregado sottoscrissi.

Ego Matheus Soliano Venetiarum notarius rogatus scripsi.

A tergo. Testamentum Domine Mariete de Grassis relicte quondam ser Bonifacij de Epitatis pictoris de confinio sancti Hermacore et Fortunati 1558.

(Venezia, Archivio di Stato. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Matteo Solian. — Busta 889 n.º 234.)

G.

In nomine Dei aeterni amen. Anno ab Incarnatione Domini nostri Jesu Christi 1566 indictione decima die vero trigesimo, et ultimo mensis novembris Rivoalti. Cum vita hominis in manibus Dei eterni sit, et nil mortalibus morte certius nilque hora mortis incertius in hoc transitorio seculo habeatur. La qual cosa considerando io *Marieta* fiola del quondam maestro Zuanne de Marco Brunello et relicta in ultimo matrimonio de miser *Bonifacio di Pitati da Verona depentor* sana per la gratia del Signor Dio della mente, intelletto, et etiam d' il corpo, et volendo delli mei beni ordinar, ho fatto venir da mi a casa mia posta nella contrà de San Marcuola per mezzo la chiesia de Santo Alvise, Piero Contarini nodaro di Venetia, et quello ho pregato che voglia scriver questo mio testamento, et ultima voluntà, et doppo la morte mia quello compir et roborar con le sue clausole solite et consuete iusta li ordeni di Venetia. Et prima raccomando l' anima mia al mio Signor et creator Dio a Madonna Santa Maria, et a tutta la corte del cielo. Dappoi voglio che doppo la morte mia il mio corpo sia posto nell' archa, ove fu posto il preditto mio marito a Santo Alvise, et vestito del habito delle reverende madre de ditto monasterio et voglio che nella ditta chiesia di Santo Alvise me sia fatto dir trenta messe di San Gregorio per l' anima mia. Item lasso alli poveri del hospedal de San Zuanne et Paulo lire tre de picioli, et similmente lasso alli poveri della pietà tre altre lire de picioli, et così altre tre lire lasso al hospedal delli incurabeli. Item lasso a *Camilla* figliola de *Marco* de *Zuanne* mio nepote, et a *Tesaura* similmente figliola di esso Marco ducati diese per cadauna di esse, et questo al suo maridar, nè voglio che alcuna di esse possi haver li ditti danari se non doppo che quelle saranno sposate, cioè cadauna di esse. Item lasso a *Cornelia* figliola de *Felise* mio nepote ducati diese similmente al suo maridar, nè possi quella haverli, se non doppo sposata. Item lasso a *Giustina* fiola di *Helena* mia nezza ducati vinti et questo al suo maridar, nè voglio che essa Giustina li possi haver se non doppo sposata. Item lasso a *Nicolosa* fiola de *Battista* mio nepote ducati vinti al suo maridar, et quella voglio che la i habbi doppo che la sarà sta sposata. Item lasso a *Ortensia* fiola de *Antonio Palma depentor mio nepote* ducati cinquanta et questo al suo maridar, et doppoi che la sarà sta sposata; con dechiaration perhò ogni volta che cadauna delle sopraditte mie nezze volesse andar monacha, in tal caso voglio, che subito che quelle sarano monache, quale si voglia di esse habbino quel tanto ch' io li lasso di sopra; et se per caso alcuna di esse venisse a morte avanti el suo maridar, over monachar in tal caso voglio che quello che io lasso a quella che sarà manchato caschi et devenghi nel mio residuo. Item lasso al sopraditto *Marco* de *Zuanne* mio nepote ducati diese in segno d' amor. Item lasso al sopraditto *Felise* mio nepote ducati diese. Item lasso al preditto *Battista mio nepote* ducati vinti e questo per haversi portato bene per il tempo, che l' è stato in casa

con mi. Item lasso a *Margarita* mia *nezza* ducati cinque et questo in segno d' amor. Item lasso a *Helena* mia nezza supraditta ducati cinque. Item lasso a *Cecilia* mia nezza moglier de *Vicenzo bombardier* ducati cinque per segno d' amor. Il residuo de tutti et cadauni altri mei beni mobeli et stabeli presenti et futuri caduchi inordinati et pro non scritti a me spettanti, et che per alcun tempo spectar mi potesse per qualunque via et modo lasso al sopraditto miser *Antonio Palma mio nepote*, et a suo figliol miser *Marcio Palma dottor* equalmente tra loro, et in caso che alcuno di loro manchasse avanti la mia morte il tutto caschi in quello che sopraviverà, et questo io il facio per haver havuto bonissima compagnia da loro, et per esser stata trattata da loro da propria madre, nè voglio che mai li preditti possino esser molestati da alcuno perchè tutto esso residuo gli lasso per la bona compagnia che quelli me hanno fatto, et fano, li quali miser *Antonio Palma* mio nepote, et miser *Marcio dottor* suo figliol instituisco etiam et voglio che siano mei commissarij, et exequtori del presente mio testamento, li quali prego che vogliano far, et eseguir quanto in esso si contien. Interogata a notario de alijs locis piis respondi non voglio ordinar, nè lassar altro. Preterea etc. Si quis etc.

Io pre Thomaso de Soleis mansonario in santo Alvixe fui testimonio pregado et zurado.

Io Vicenzo di Alegretti dottor quondam ser Zuan Maria fui testimonio pregado et zurado.

A tergo. Testamentum domine Mariete filie quondam magistri Johannis Marie Brunello, et relicte in ultimo matrimonio quondam domini Bonifacij de Pitatis de Verona pictoris de confinio sanctorum Hermacore et Fortunati rogatum per me Petrum Contareno notarium Venetiarum sub die 30 et ultimo mensis Novembris 1566. Inditione decima Rivoalti.

H.

In nomine Dei aeterni amen. Anno ab Incarnatione Domini nostri Jesu Christi 1570. Indictione tertia decima, die vero sexto decimo mensis aprilis Rivoalti. Cum vita hominis in manibus Dei aeterni sit, et nil mortalibus morte certius nilque hora mortis incertius in hoc transitorio seculo habeatur. La qual cosa considerando io *Marieta* figliola del quondam magistro Zuanne di Marco Brunello, et relicta in ultimo matrimonio de messer *Bonifacio di Pitati da Verona depentor* sana per la Iddio gratia della mente, sentimento, et intelletto ac etiam dil corpo a benchè vecchia, et volendo delli mei beni ordinar ho fatto venir a casa mia posta nella contrà de san Samuel Piero Contarini nodaro di Venetia, et quello ho pregato che voglia scriver questo mio testamento, et ultima volontà, et doppo la morte mia quello compir et roborar con le sue clausole solite et consuete, iusta gli ordini di Venetia. Et prima raccomando l' anima mia al mio Signor et creator Dio, a Madonna Santa Maria, et a tutta la corte del cielo. Dappoi lasso alli hospitali della pietà, incurabeli, et san Zuanne Polo mezo ducato per cadaun de essi hospitali per una volta sola. Item lasso a *Hortensia* figliola de messer *Antonio Palma pitor* ducati cinquanta al suo maridar overo monachar. Item lasso a *Camilla* mia nezza figliola di ser *Marco cester* ducati diese, et similmente lasso a *Thesaura* sorella della preditta *Camilla* ducati diese; et questo in caso che le preditte non fusse maridate doppo la mia morte, ma essendo maridate avanti la mia morte, voglio che quelle non habbi cosa alcuna, et li ditti lassi ch' io ho fatto voglio che doppo il suo sponsalizio siano adimpiti nel modo ho ditto di sopra.

Item lasso ducati diese a *Verginea* sorella della preditta *Hortensia*. Il resto de tutti, et cadauni mei beni de qualunque sorte a me spettanti, et che spettarmi potesse per qualunque via et modo, lasso al sopraditto *mio nevodo* messer *Antonio Palma*, et a suo figliol messer *Marcio dottor*, et morendo uno di loro avanti de mi vada il tutto nel altro che sopraviverà, et questo io il faccio per haver havuto da loro sempre bonissima compagnia, et per esser stata trattata da propria madre, nè volgio che mai li preditti possino esser molestati da alcuno perchè tutto esso mio residuo gli lasso per la buona compagnia che quelli di continuo me hanno fatto et fano; li quali messer Antonio mio nipote, et messer Marcio suo

figliol instituisco etiam et voglio che siano mei commissarij et exequutori del presente mio testamento pregandoli ad eseguir quanto che nel presente mio testamento si contien. Interrogata a notario de locis piis respondi non voglio ordinar altro. Preterea etc. Si quis etc.

Io Antonio Spinetti fu di messer Bernardin fui testimonio pregado et zurado.

Io Carlo de Lapi del quondam eccellente messer Tadio fui testimonio, pregado et zurado.

A tergo. Testamentum domine Mariette filie quondam magnifici Joannis Marci Brunello et relicte in ultimo matrimonio quondam domini Bonifacii de Pitatis de Verona pictoris de confinio Sancti Samuelis rogatum per me Petrum Contareno notarium Venetiarum sub die XVI mensis aprilis 1570 indictione XIII Rivoalti.

(Venezia, Archivio di Stato. — Sezione notarile. — Testamenti in atti Piero Contarini. — Busta 292, n.° 537.)

Aus diesen Testamenten können wir nun folgende Nachrichten schöpfen:

Der Vater Marcius ist gestorben und in der Kirche S. Alvise in Venedig begraben. Die Familie Bonifazios wohnte in der Nähe dieser Kirche, in der unmittelbar anstofsenden Pfarrei, SS. Hermagora e Fortunato vulgo S. Marcuola genannt, und zwar in einem Hause, das den Nonnen von S. Alvise gehörte; auch Bonifazio wurde in der Gruft seines Vaters zur Ruhe bestattet, das Grab ist aber nicht mehr nachzuweisen, auch in alten Inschriftensammlungen findet sich nichts darüber.

Bonifazio war mit Marietta, Tochter des Korbmachers Zuan di Marco Brunello, verheiratet; dieselbe muss die Witwe eines De Grassi gewesen sein, da sie sich selbst in Testament *E* so nennt und von ihrer Ehe mit Bonifazio als »ultimo matrimonio« bezeichnet. Man darf im allgemeinen den Gefühlsäufserungen in Testamenten ruhig Vertrauen schenken; und wir dürfen nach den Äufserungen in Testament *D* annehmen, dass ihre Ehe eine glückliche war. Sie war aber *kinderlos*, denn nirgendwo in den vielen Testamenten geschieht die geringste Erwähnung von Kindern.

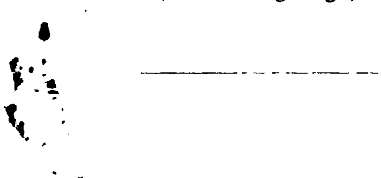
Um so mehr hören wir von Neffen und Nichten. Die Verwandtschaft können wir am besten in folgende Gruppen ordnen:

Verwandte des Korbmachers, des Schwiegervaters Bonifazios, also erstens Marco di Zuane, seine Frau Julia und die drei Töchter Camilla, Thesaura und eine ungenannte, und zweitens den Korbmacher Hieronymo mit seiner Frau Helena und Tochter Justina. Eine Bekanntschaft des alten Soldaten Marcius di Pitati wird wohl der Bombardier Vincenzo mit seiner Frau Cecilia und seiner Tochter Anzoletta gewesen sein. Dann haben wir noch ganz unbestimmt einen Neffen Felice mit der Tochter Cornelia. Alle diese haben kein Interesse für uns.

Um so mehr interessieren uns aber die anderen Verwandten, die auch Maler sind, also der Neffe Antonio Palma und die Nichte Margarita, vermutlich seine Schwester, und der Neffe Battista di Giacomo. Aufserdem haben wir noch zweimal als Zeuge bei Testamenten des Bonifazio den Maler Domenego Biondo fungieren sehen. Häufig findet man bei Testamenten von Malern und besonders Malerfrauen, dass sich die Gehilfen als Zeugen unterschrieben. Man kann sich lebhaft vorstellen, wie es in den Familien herging: es ist ein ernster Krankheitsfall im Hause, der Notar, meist ein geistlicher Herr, ist gekommen, das Testament aufzunehmen. Da wird geschwind der Geselle aus der Bottega heraufgerufen, um einen Zeugen abzugeben; als zweiter Zeuge fungiert dann ein Verwandter, der gerade einen Krankenbesuch machte, oder ein Geschäftsmann aus der Nähe, sehr oft der Barbier. So werden auch oft

Maler von der Arbeit weg in Nachbarhäuser gerufen, um als Zeugen zu helfen; diese Unterschriften gehören dann zu den wichtigsten, leider so spärlich fliefsenden Quellen der Kunstgeschichte. Ein archivalisches Kuriosum in dieser Beziehung ist der Maler Sebastiano Zuccato, der Stammvater der berühmten Mosaikerfamilie. Er muss ein besonders guter Mensch gewesen sein und seiner ganzen Contrata von S. Provolo ausgeholfen haben; an vierzig Unterschriften von ihm als Zeuge haben sich erhalten. Wir dürfen somit gewiss annehmen, dass Domenego Biondo dem Atelier Bonifazios nahe stand, besonders da er zweimal Bonifazio den Dienst als Zeuge leistete.

(Fortsetzung folgt.)



STUDIEN ZU MANTEGNA UND DEN BILDERN IM STUDIERZIMMER DER ISABELLA GONZAGA

VON RICHARD FOERSTER

I. VIRTUS COMBUSTA

Unter den Handzeichnungen Mantegnas befindet sich eine, welche, wie auch vom letzten Biographen des Künstlers [1]) anerkannt worden ist, eine Deutung bisher nicht gefunden hat. Zwar scheint der Name, unter welchem sie bekannt ist, »Virtus combusta«, eine solche zu enthalten, aber in Wahrheit ist dieser nur die Wiedergabe einer auf der Zeichnung angebrachten Inschrift. Und wenn Passavant [2]) rasch mit einer Deutung (Urteil des Midas) bei der Hand war, so genügt ein Blick, um dieselbe abzuweisen. Die Hauptfigur, welche er als Midas erklärte, ist weiblich. Ich glaube nun die Deutung gefunden zu haben und sagen zu dürfen, dass sie einen tiefen Einblick in des Künstlers Gesinnung, Stellung zur Antike und Art des Schaffens gewährt.

Die Zeichnung befindet sich im British Museum, in welches sie aus dem Besitz von John Strange übergegangen ist, wie dieser sie von Giovanelli in Venedig erworben hatte. [3]) Als sie noch im Besitz von Strange war, wurde sie, im Gegensinn, von C. M. Metz, Imitations of ancient and modern drawings, London 1798, tav. 8, faksimiliert. Waagen [4]) beschreibt sie zutreffend in folgender Weise: »eine allegorische Komposition von etwas dunklem Inhalte, mit der Aufschrift: Virtus combusta. Die Umrisse mit der Feder in Biester schattiert, mit Weifs gehöht und in

---

[1]) Thode, Mantegna S. 106.

[2]) Le peintre-graveur t. V p. 81 n. 16 und 17.

[3]) Selvatico im Commentario alla vita di Andr. Mantegna von Vasari ed. Lemonnier t. V (Firenze 1849) p. 207: *Secondo alcune lettere di Giovan Maria Sasso ch' io conservo, stava sul cominciare del presente secolo in casa Giovanelli a Venezia, poi fu comperato dal cavalier Strange.*

[4]) Raumers Histor. Taschenbuch 1850, 539.

einigen Teilen mit etwas Rot gefärbt. Aus der reifsten Zeit des Meisters«. Mit Recht hat er auch Passavants Gedanken an Botticelli zurückgewiesen.[1]) Die Zeichnung trägt alle Kennzeichen der Echtheit, und ich hoffe, dass die folgenden Ausführungen auch Thode[2]) die in dieser Hinsicht geäufserten Zweifel benehmen werden.

Die Zeichnung ist aber unvollständig; die untere Hälfte ist verloren gegangen und uns nur durch den Stich erhalten, welchen Zoan Andrea Vavassore in Venedig von der ganzen Komposition gemacht hat.[3]) Derselbe giebt zwar in der oberen Hälfte die feinen Lichtwirkungen und namentlich den Ausdruck der Figuren nicht ganz wieder, ist aber im übrigen treu (s. die Abbildungen).

Die obere Hälfte zerfällt deutlich in zwei Gruppen. Die rechte (A) wird von drei Figuren gebildet, einer Haupt- und zwei Nebenfiguren. Die Hauptfigur ist eine völlig nackte, einem Fettklumpen ähnelnde, langgelockte, blinde Frau — Passavants Midas — mit einer Krone auf dem Kopfe. Sie sitzt auf einer mächtigen Kugel, welcher drei Sphingen als Stützen dienen, und legt die Linke auf den Griff eines mächtigen Ruders, während die Rechte schlaff auf den Oberschenkel herabgesunken ist. Die Augen sind geradeaus gerichtet. Hinter ihr stehen, wie Dienerinnen, zwei nackte weibliche Figuren; zur Rechten eine jugendliche, mit reichem, wohlgeordneten Lockenhaar, angethan mit einem langen Schleier, welcher nicht nur die Stirn, sondern auch die Augen bedeckt, das Gesicht der sitzenden Herrin zugewendet, auf deren Schulter sie ihre Rechte legt, während sie in der Linken zwei Wedel hält. Zu ihr bildet in jedem Betracht einen Gegensatz die zur Linken stehende alte, hässliche, abgemagerte Frau mit langen, wild flatternden Haaren, Tierohren, bösem, scharf nach der linken Gruppe gerichtetem Blicke, in der Rechten einen grofsen Beutel haltend, während die Linke, wie in Spannung, gehoben ist. Ein zweiter Beutel steht verschlossen vor der Kugel. Vor ihm ist eine durch Aushebung einer Platte im Boden hergestellte Vertiefung mit Goldstücken gefüllt. Ein dritter Beutel, ebenfalls noch zugebunden, liegt am Boden. Hinter und neben diesem liegen Lorbeerzweige, welche von einer Flamme verbrannt werden. An der Stirnseite der Platte steht an dieser Stelle: VIRTVS COMBVSTA.

Die linke Gruppe (B) wird durch vier Figuren gebildet, von denen die beiden mittleren, die eine ein wenig vor der anderen, aus der Tiefe heraus nach vorn schreiten, während die beiden anderen sie in Seitenstellung flankieren. Von den beiden Figuren der Mittelgruppe ist die vordere eine völlig nackte jugendliche, aber blinde und anscheinend traurige weibliche Figur. Sie schreitet mit vorgebeugtem Oberkörper vorwärts und hält, wie zur Abwehr eines Stofses, den rechten Unter-

[1]) Kunstwerke und Künstler in England I 127.

[2]) A. a. O.: »eine andere Zeichnung im British Museum, welche aber nicht mit gleicher Bestimmtheit (wie die »Verleumdung«) dem Meister zugeschrieben werden kann und von Mocetto (das ist ein Irrtum, statt Zoan Andrea) gestochen wurde, behandelt einen noch nicht erklärten Vorwurf: die virtus combusta«.

[3]) Bartsch, Peintre-graveur XIII p. 303 n. 16 und 17. Dass nicht Mantegna selbst der Stecher sei und dass die mit dem Monogramm A M signierten Stiche nur moderne Kopien des alten Stiches seien, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Aber auch auf den Zweifel von Kolloff (Allgem. Künstler-Lexikon Bd. I S. 705), ob Zoan Andrea der Stecher sei, kann ich nicht weiter eingehen. Über Zoan Andrea vergl. Lippmann, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. V S. 188f, und über das gespannte Verhältnis zwischen ihm und Mantegna Brun, Zeitschrift f. bild. Kunst 1876, 54.



Zoan Andrea. Allegorischer Kupferstich nach Mantegna. Bartsch 16 und 17.

arm vor sich. Mit der Linken aber umfasst sie fest die rechte Hand der sie auf dieser Seite flankierenden Figur. Diese ist ebenfalls jugendlich und blind, aber männlich und hat Eselsohren. Sowohl der Tritt als auch die Haltung des vorgestreckten linken Armes dieser männlichen Figur hat, wie natürlich, etwas Unsicheres. Denn »kann auch ein Blinder einem Blinden den Weg weisen? Werden sie nicht alle beide in die Grube fallen?« Die hinter der ersteren einherschreitende jugendliche männliche Figur hat den ganzen Kopf durch ein unterhalb des Kinns zusammengebundenes Tuch verhüllt, unter welchem die Formen des Gesichts nur wenig hervortreten. Er sucht sich daher den Weg teils mit einem Stocke, welchen er mit der Rechten vor sich hinsetzt, teils mit Hilfe eines Hundes, welchen seine Linke an einer Leine hält. Die linke Eckfigur ist eine aus Mensch und Tier gemischte Gestalt. Der Oberkörper, die Arme und der kahle Kopf, jedoch mit Ausnahme der Nase und der Ohren, sind menschlich. An den Schultern hat er Fledermausflügel; die Oberschenkel und der Schwanz sind die eines Bockes; die Unterschenkel gehen in Vogelkrallen aus. Er bläst einen Dudelsack.

Diese Gruppe B befindet sich am Rande einer steinernen, bereits hier und da beschädigten Terrasse. Ein Schritt weiter, und die weibliche Figur stürzt in die Tiefe, welche sich in der unteren Hälfte der Komposition aufthut. Diese besteht in einem kellerartigen, dreifach gegliederten Raume. Der mittlere Teil, hinten durch eine Thür mit gewaltigem Schlosse, an den Seiten durch senkrechte Wände abgeschlossen, wimmelt von Menschen, welche bereits abgestürzt sind. Sie bilden ein buntes Knäuel von Leibern in allen möglichen Verschlingungen. Sie sind nackt und blind und — wenigstens scheint es so — männlich. Sie ringen danach, sich empor- und herauszuarbeiten, aber die Wände sind zu hoch und zu glatt. Eine andere Kraft muss ihnen zu Hilfe kommen. Diese versinnbildlicht ein Mann mit mildernstem Gesichtsausdruck, welcher auf dem Podest zur Rechten kniet und die rechte Hand des einen Blinden, welcher hilfeflehend beide Arme nach ihm ausstreckt, umfasst, um ihn emporzuziehen. In der Linken hält er einen Flügelstab, wie auch seine Füſse mit einer Menge von Federn besetzt sind. An der linken Seite des Verlieſses erhebt sich mitten aus Dornengestrüpp und einem Haufen von Bausteinen der Stamm eines Lorbeerbaumes, welcher in Brust, Arme und Kopf einer weiblichen Figur ausgeht, während wiederum die Haare in die Blätter, und die Hände in die blattreichen Äste des Baumes enden. Wen dieses Gebilde von Lorbeerbaum und weiblicher Figur versinnbildlicht, sagt die Inschrift des Täfelchens, das an einem Bande am Stamme herabhängt: VIRTVS DESERTA. An einem der Baustücke steht geschrieben: VIRTUTI · S · A · I ·

Ohne weiteres springt die Gegensätzlichkeit der oberen und unteren Hälfte auch in inhaltlicher Beziehung in die Augen. Oben wird der Lorbeer, das Sinnbild der Virtus, verbrannt; unten blüht er, wenn auch einsam und selbst unter Dornen und Trümmern von Steinen. Oben der Vermummte und die blinde Frau, nahe daran abzustürzen, unten ein Blinder, im Begriff emporgehoben zu werden. Auch die beiden Hauptfiguren der beiden Hälften stehen in einem Gegensatze: oben die in träger Ruhe und Stumpfsinn thronende Königin, unten der flinke und thätige Mann mit beflügelten Füſsen und Flügelstab. Wer sind diese Hauptfiguren? Für die obere scheint auf den ersten Blick ihre Blindheit, sowie das Ruder und die Kugel die Bezeichnung F o r t u n a zu empfehlen. Ist es doch auch ein einfacher Gedanke, dass, wo Fortuna herrscht, der Tugend statt Anerkennung Vernichtung bereitet wird und dafür die Laster obenauf sind, sei es, dass sie dem Throne am nächsten

stehen,[1]) wie die Wedel haltende Adulatio und die den Beutel tragende Avaritia, sei es, dass sie als Error (Πλάνος, mit Eselsohren) oder Deceptor (mit Dudelsack) verdummte Männlein und verblendete Weiblein ins Verderben führen. Der Mann aber mit geflügelten Füfsen und Flügelstab kann nur Merkur sein. Dass der Gott der Rede und aller Erfindungen ein Freund der Tugend ist, hat nichts Auffallendes. Im Romane des Martianus Capella de nuptiis Philologiae et Mercurii (I 7—26) erscheint Virtus als Begleiterin Merkurs, ja einmal[2]) lässt der Verfasser sie ihm geradezu »anhangen«. Ebenso erscheint sie als Freundin Merkurs in dem Dialoge Virtus oder Virtus et Mercurius, welcher sich in den Handschriften als Übersetzung eines lucianeischen Dialoges giebt, in Wahrheit aber eine Jugendarbeit des Leo Battista Alberti und nachträglich von ihm in das erste Buch der Intercoenales (4) aufgenommen worden ist, welches ausgesprochenermafsen den Zweck verfolgt: *uti ab ineunte aetate quibusque casibus fortunae sit assuefaciendum — neque tandem, si virtus ipsa semper fortunae fuerit obnoxia, a virtute tamen uspiam esse discedendum.*[3]) Hier kommt Virtus in zerrissenen und beschmutzten Kleidern zu Merkur, um ihn zu bitten, dass er ihr Einlass bei Jupiter verschaffe, damit sie ihm ihre Klagen über die Misshandlungen und Beschimpfungen, welche sie von Fortuna und deren Sippe erlitten hat, vortrage. Einen Monat lang hat sie die ein- und ausgehenden Götter vergeblich um diese Gunst angefleht. Diese haben ihr geantwortet: sie haben keine Zeit für sie; sie müssten dafür sorgen, dass die Kürbisse zur rechten Zeit blühen und die Schmetterlinge schön gemalte Flügel haben. »Todunglücklich und von allen Göttern und Menschen verlassen (*deserta*)« und »so verachtet, dass sie lieber ein Baumstamm als eine Göttin sein möchte«, kommt sie zu Merkur, »*quem semper in fratris amantissimi locum habui*«, er aber muss ihr »*pro vetere nostra amicitia*« sagen, dass sie sich mit Fortuna in einen ungleichen Kampf eingelassen habe; bis der Hass dieser allmächtigen Göttin gestillt sei, müsse sie sich im Verborgenen halten. Es ist recht wohl möglich, dass Mantegna diesen Dialog gekannt hat.[4]) Aber trotz einzelner Be-

[1]) Das Umgekehrte, dass die Tugenden der Voluptas dienen, war der Inhalt des Gemäldes, welches Kleanthes seinen Hörern vorführte (Cic. de fin. II 21, 69): *non pudebit te illius tabulae, quam Cleanthes sane commode verbis depingere solebat. Iubebat eos qui audiebant secum ipsos cogitare pictam in tabula Voluptatem pulcherrimo vestitu et ornatu regali in solio sedentem: praesto esse Virtutes ut ancillulas, quae nihil aliud agerent — nisi ut Voluptati ministrarent* u. s. w. (vergl. Augustin de civ. dei V 20).

[2]) I 7 *Virtus ut adhaerebat forte Cyllenio.*

[3]) Leonis Baptistae Alberti opera inedita ed. Mancini, Florentiae 1890 p. 122.

[4]) Ebenso wie Dosso Dossi in einem Bilde der Lanckoronskischen Galerie, welches darstellt, wie Jupiter in Gesellschaft Merkurs den Schmetterlingen die Flügel mit den Farben des Regenbogens malt, und Luca da Reggio in einem Bilde der Casa Bonfadini in Venedig, welches Marco Boschini, La Carta del navegar pitoresco (Venetia 1660), vento setimo p. 564 beschreibt:

Luca da Rezo mostra de so' man
Gioue, che a i Calalini forma l' ale,
E lassa la virtù da drio le spale;
Conceto del Filosofo Lucian.
Mercurio assiste a cusì gran facende
u. s. w.

Auf beide Bilder bin ich durch eine Korrespondenz mit Herrn Dr. Julius von Schlosser aufmerksam geworden. [Dieser hat das erstere inzwischen in diesem Jahrbuch 1900 Heft 4 veröffentlicht.]

rührungen, unter denen ich das Wort der Virtus: *dum ita despicior, malo truncum aliquem esse quam deam* bereits angeführt habe, kann er dem Künstler nicht die Inspiration gegeben haben. Denn es handelt sich hier nach dem Muster der Alten, wie es besonders aus Plutarchs Schriften: περὶ τῆς Ῥωμαίων τύχης[1]) und περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς hervortritt, um den Gegensatz von »Glück« und »Tugend«, nicht um einen Gegensatz zwischen Fortuna und Merkur. Und davon, dass Merkur gleichsam ein Erlöser der Verlorenen wird, ist dort nicht die geringste Andeutung. Woher kam Mantegna dieser Gedanke? Nun von einer Seite, von welcher man es am wenigsten vermuten sollte, von der Stelle eines Mediziners. Galen nämlich, oder wer sonst der Verfasser des unter seinem Namen gehenden Προτρεπτικός ist — auf die Frage der Echtheit kann ich hier nicht eingehen — lässt sich, nachdem er in der Einleitung ausgeführt hat, dass der Mensch allein unter allen lebenden Wesen die Fähigkeit erhalten habe, nach freier Wahl eine Kunst zu lernen, folgendermafsen (Kap. 2 und 3) vernehmen: »Ist es nun nicht schimpflich, dass er gerade das, was allein uns Gemeinschaft mit den Göttern giebt, vernachlässigt und sich um irgend ein anderes bemüht, indem er Erlernung einer Kunst verachtet, dafür aber sich der Tyche überlässt, deren Erbärmlichkeit die Alten kund thun wollten, wenn sie sich nicht begnügten, sie in Gestalt eines Weibes zu malen und zu modellieren (obwohl dies ein genügendes Sinnbild ihres Unverstandes war), sondern ihr auch ein Ruder in die Hände gaben und eine kugelförmige Basis unter die Füfse stellten und sie auch der Augen beraubten, alles um die Unbeständigkeit des Glückes auszudrücken. Wie es nun verkehrt wäre, wenn jemand auf einem Schiffe, welches von heftigem Sturme bedrängt wird, so dass es von den Wogen überflutet wird und in Gefahr gerät, zu sinken, die Steuerruder einem blinden Steuermanne anvertraute, ebenso, meine ich, zeugt es im Leben, wo doch gröfsere Stürme über viele Häuser kommen als über die Fahrzeuge im Meere, von nicht richtiger Einsicht, sich unter solchen Umständen einer blinden und selbst nicht festgestützten Göttin anzuvertrauen. Denn sie ist dermafsen einfältig und unbesonnen, dass sie oftmals an den bedeutenden Männern vorübergeht, um die Unwürdigen zu bereichern, aber auch diese nicht dauernd, sondern wie sie gegeben hat, so auch wieder das Gegebene nimmt. Dieser Göttin folgt eine nicht geringe Menge ungebildeter Männer, obwohl sie wegen der leichten Drehung ihrer Basis niemals auf derselben Stelle bleibt, und sie reifst sie mit sich fort und trägt sie bisweilen auch über Abgründe und ins Meer hinab. Da kommen alle, welche ihr folgen, mit einander um, sie selbst aber gelangt unversehrt hindurch und verlacht die Seufzenden und sie nutzlos Anklagenden. Das sind die Werke der Tyche. (Kap. 3). Nun aber schaue wiederum, wie die Alten im Gegensatz zur Tyche den Hermes als den Herrn der Rede und den Erfinder jeglicher Kunst malend und modellierend geschmückt haben. Er ist ein prächtiger Jüngling, doch ist es nicht eine künstliche oder aufgeputzte Schönheit, sondern eine solche, dass sofort die Tüchtigkeit der Seele durch sie hindurchscheint. Er ist heiteren Antlitzes, blickt aber scharf, und die Basis hat die festeste und standhafteste aller Formen, den Würfel. Bisweilen schmücken sie auch den Gott selbst mit diesem. Seine Anhänger aber kannst Du heiter sehen gleich dem führenden Gotte, und niemals machen sie ihm Vorwürfe, wie die Anhänger der Tyche dieser, noch lassen sie oder trennen sich von ihm, sondern folgen ihm und geniefsen immerdar seine Vorsorglichkeit.« Und wer sind

[1]) Vergl. besonders den Eingang dieser Schrift: Αἱ πολλοὺς πολλάκις ἠγωνισμέναι καὶ μεγάλους ἀγῶνας Ἀρετὴ καὶ Τύχη πρὸς ἀλλήλας μέγιστον ἀγωνίζονται τὸν παρόντα.

seine Anhänger? τεχνῶν ἐργάται, d. h. die Männer aller Wissenschaften und Künste (Kap. 5).

Der Zusammenhang zwischen dieser Stelle und der Zeichnung ist unabweisbar,[1]) zumal die Stelle, soweit ich wenigstens weifs, die einzige ist, in welcher nicht, wie öfter, Techne, sondern Hermes der Tyche gegenübergestellt ist. Der Künstler verdankt der Stelle nicht nur den concetto oder die invenzione, sondern auch Einzelheiten für die Charakteristik der Fortuna, ja selbst der scharfe Blick des Hermes scheint nicht unbeeinflusst von ihr zu sein; vielleicht auch nicht der Dudelsackbläser durch die später (Kap. 9) an seine Hörer gerichtete Warnung des Schriftstellers: »dass euch nur nicht einmal ein Betrüger oder Gaukler berücke und eitle oder üble Kunst lehre«.

Allerdings ist die Schrift zuerst im Jahre 1525 im Druck erschienen und zwar an erster Stelle in der von Andreas Asulanus besorgten Editio Aldina, aber es steht nichts im Wege anzunehmen, dass sie schon vorher handschriftlich in Italien vorhanden war, wenn auch heut (was höchstens für die Frage der Echtheit, nicht aber für unseren Zweck von Belang ist) keine Handschrift mehr vorhanden zu sein scheint.[2]) Wir wissen z. B., dass sich bereits unter den von Ciriaco in Griechenland erworbenen Handschriften Galen befand.[3]) Da das Schriftchen einen noch heut, besonders aber für Männer der Renaissance anziehenden Inhalt hat, wird es auch bald, vermutlich schon vor Erasmus und Ludovicus Bellisarius, deren Übersetzungen im Druck in Paris 1526 und Basel 1549 erschienen sind, ins Lateinische übersetzt worden sein. So wird unsere Stelle in irgend einer Weise zur Kenntnis Mantegnas gelangt sein. Sie war geeignet seine Aufmerksamkeit um so mehr auf sich zu ziehen, als sie ja die Beschreibung der beiden Figuren der Tyche und des Hermes — um mehr handelt es sich nicht trotz ἴδοις δ' ἂν τοὺς θιασώτας αὐτοῦ φαιδροὺς Kap. 3 — nach Werken »der alten Malerei und Plastik« giebt. Und ihr Inhalt musste ihn um so mehr fesseln, als er nicht nur auf eine Verherrlichung von Kunst und Wissenschaft hinauslief, sondern ihm, als einem Todfeinde von Schein und Trägheit, auch sonst durchaus sympathisch war. Wie Ciriaco dem Merkur nicht nur als Führer der Reisenden, sondern auch als Vater der Künste des Geistes, des Genies und der Beredsamkeit schwärmerische Huldigung entgegengebracht hatte, was die Gebete zu ihm beweisen, welche er in sein Tagebuch eingetragen hat,[4]) so begrüfste auch Mantegna den neuen

---

[1]) Dieser Thatsache wird man sich auch bewusst, wenn man ähnliche Schilderungen, wie die des vom »Betruge« in einen Abgrund gestofsenen Weichlings bei Dio Chrys. or. IV p. 178 R oder die der rasenden, auf einem runden Steine stehenden Tyche bei Cebes tab. c. 7 zum Vergleiche heranzieht. Auch die Schilderung der Tyche bei Simplicius in Arist. Phys. II 6 p. 81v (360 Diels) ist verschieden. Diese setzt ihr Ruder auf die Kugel »wie das Schwankende in der Schöpfung lenkend« und hält das Füllhorn der Amaltheia in einer Hand.

[2]) Vergl. Galeni scripta minora vol. I ed. Marquardt p. XXV; Galeni Protreptici quae supersunt ed. Kaibel p. V; Beaudouin, Rev. de philol. XXII 233 f.

[3]) Voigt, Wiederbelebung des klassischen Altertums I 279³.

[4]) Das Gebet findet sich, mit geringen Abweichungen, mehrmals im Tagebuche in folgender Fassung: *Artium mentis ingenii facundiaeque pater alme Mercuri, viarum itinerumque optime dux, qui tuo s. s. numine nostram iamdiu mentem animumque fovisti, quique nostrum iucundissimum iter undique per Latium, Illiriam, Greciam, Asiam et Egiptum terra marique tutum abileque fecisti, ita nunc, inclyte Geni, nunc et nostrum omic.* (sic) *proximum ingenio menti facundiaeque opitulare nostrae* u. s. w. (O. Jahn, Bull. dell' Instit. arch. 1861, 183. Aus der Alterthumswissenschaft S. 347.) An Stelle von *omic. proximum*, was der Codex Monacensis

Schutzherrn seiner Zunft und aller Ritter vom Geiste und bewahrte ihm eine treue Verehrung, von welcher nicht nur diese Zeichnung, sondern, wie wir sehen werden, auch »der Parnass« und »der Gott Komos« Zeugnis ablegen. Aber es handelte sich hier nicht um die Illustration der Beschreibung eines Gemäldes, wie in der »Verleumdung des Apelles«.[1] Der in der Stelle ausgesprochene Gedanke trieb den Künstler, ihn nicht blofs sich innerlich anzueignen, sondern auch umzuarbeiten und neu aus sich heraus zu gestalten. Denn davon, dass Merkur auch ein Erlöser der geistig Blinden, der ἀμαθεῖς, wird, indem er sie zu einem neuen Leben, einem Leben geistiger Thätigkeit und Tugend, emporzieht, steht nichts bei Galen, sondern das ist allein Gedanke des Künstlers. Und dies legt die Frage nahe, ob denn nicht auch in der oberen Hälfte eine leise Umbiegung stattgefunden hat, die Hauptfigur noch etwas anderes ist als eine blofse Fortuna. Will doch zu einer solchen die entsetzliche Unschönheit des Leibes, die träge Ruhe und die Stupidität des Gesichtsausdruckes schlecht passen. Man vergleiche doch nur z. B. die Fortuna des Giovanni Bellini.[2] Auf der anderen Seite gleicht die Figur unseres Bildes völlig einer zweimal bei Mantegna begegnenden und durch Inschrift gesicherten: der Ignorantia im Parnass und in der Verleumdung. Und für Ignorantia ist Hässlichkeit durchaus charakteristisch.[3] So dürfen wir unbedenklich annehmen, dass er an Stelle der Fortuna eine Fortuna-Ignorantia gesetzt oder Ignorantia mit den Attributen der Fortuna ausgerüstet hat. Ignorantia ist die Königin, welche blindlings und unbeständig regiert und so regiert, dass nicht blofs die Tugend vernichtet wird, sondern auch ihre eigenen blinden Unterthanen ins Verderben geraten.

Für diese Auffassung dürfen wir uns zunächst auf das Zeugnis eines Künstlers berufen, der sich in einem ähnlichen Gedankenkreise wie Mantegna bewegte und sowohl unsere Zeichnung als auch den Parnass benutzt hat: Siciolante. Er kopierte beinahe Linie für Linie unsere Figur für die Ignorantia, welche in der Verleumdung des Apelles sich neben dem König befindet; insbesondere gab er ihr das Ruder, während er gleichzeitig Fortuna als jugendliche Figur auf einem Rade sitzen und sowohl Scepter und Kronen als auch Marterwerkzeuge ausstreuen liefs.[4]

Aber auch Mantegna selbst hat hinreichend dafür gesorgt, dass dies als seine Auffassung hervortrete. Zuerst dadurch, dass er drei Sphingen vor der Kugel hocken läfst. Denn die Sphinx hat mit Fortuna nichts zu thun, wohl aber war sie in alter wie neuer Zeit ein Symbol nicht blofs der Weisheit, sondern auch ihres Gegenteils,

---

bietet, steht, wie ich von Herrn Dr. Ziebarth weifs, im Codex Neapol. VE 64 fol. 17 *omne per aevum*. Auch auf den Preis des Merkur in Versen eines Anonymus, welche in einem Codex der Biblioteca Estense in Modena stehen (Venturi, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. V 105):

Mercurio di ragion lucida stella
Produce deloquenza gran fontana
Subtili ingiegni et ciaschun arte bella
Et e nimico dogni cosa vana),

sei hingewiesen.

[1]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII S. 44. Dass Mantegna Urheber auch dieser Zeichnung des British Museum ist, steht mir, je länger, je mehr, fest.

[2]) Heut in der Accademia di belle arti in Venedig.

[3]) Vergl. Ripa, Novissima iconologia, Padova 1625 p. 307.

[4]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XV S. 32.

der Ignorantia.[1]) Und dass Mantegna an letztere gedacht hat, zeigt der in der Zeichnung deutliche, im Stiche allerdings beseitigte, teils stupide, teils einfältige Ausdruck in den Gesichtern der Figuren.

Aber ein noch stärkerer Beweis liegt in einer Inschrift der unteren Hälfte; nicht derjenigen, welche das Täfelchen trägt (VIRTVS DESERTA), welche die Mischung von weiblicher Figur und Lorbeerstamm als Virtus bezeichnet,[2]) sondern derjenigen, welche sich an dem einen der Bausteine findet: VIRTVTI S·A·I· Der einzige, welcher sich an ihrer Entzifferung versucht hat, ist Selvatico im Commentario zu Vasari vita di Andr. Mantegna t. V p. 210 ed. Lemonnier, aber es springt in die Augen, dass sein Versuch (*Squarzonius Andreas invenit*) unbefriedigend ist. Erstens, wie soll dies mit dem vorangehenden *Virtuti* verbunden werden? Zweitens hat sich Mantegna selbst, so viel wir sehen, niemals nach seinem Adoptivvater Squarcione genannt. Drittens müsste doch wenigstens Andreas vor Squarzonius stehen, wie in dem Vertrage vom 21. November 1461.[3])

Wir dürfen aber mit absoluter Sicherheit behaupten, dass die Worte nichts Anderes bedeuten als: *Virtuti semper adversatur ignorantia.* Denn dies war, wenigstens zu einer gewissen Zeit, ein Lieblingswort des Mantegna, mit welchem er sich selbst tröstete, wie die folgenden zwei Briefe des Künstlers beweisen. Am 31. Januar 1489 schreibt er von Rom aus, wo er im Vatikan arbeitete, an seinen Herrn, den Markgrafen von Mantua, Francesco Gonzaga:[4]) *suplico la prefata vostra Exā sì degni de farce questo bene come servitori. Avisandola che io non ho dal nostro Srē altro che le spese così da tinello, in modo che io staria meglio a casa mia, la vostra Exā sa bene che chi teme vergogna non può star bene a questi dì ma li prosontuosi e bestiali trionfano più presto. Quoniam virtuti semper adversatur ignorantia.* Und an denselben schreibt er nach seiner Rückkehr aus Rom von Mantua aus, als ihm ein Geschenk des Markgrafen, ein Stück Land (nel bosco di Scorzarolo, comune di Borgoforte) streitig gemacht wurde, am 28. November 1491:[5]) *el precepto di vostra Ex. non ebbe locho, perche virtuti semper adversatur ignorantia, che E verissimo che sempre la invidia Regna negli uomini da pocho*

---

[1]) Cebetis tab. 3: ἡ γὰρ ἀφροσύνη τοῖς ἀνθρώποις Σφίγξ ἐστιν (wer nicht weiſs, was gut und böse ist, unterliegt der Sphinx). Dio Chrys. or. X p. 306R: ἐγὼ δὲ ἤκουσά του λέγοντος, ὅτι ἡ Σφίγξ ἡ ἀμαθία ἐστί. Vergl. Ilberg, Die Sphinx in der griechischen Kunst und Sage (Leipzig 1896) S. 27. Alciat Emblem. CLXXXVII p. 608 (ed. Antverp. 1577):

Quod monstrum id? Sfinx est. Cur candida virginis ora,
Et volucrum pennas, crura leonis habet?
Hanc faciem assumpsit rerum ignorantia: tanti
Scilicet est triplex caussa et origo mali.
Sunt quos ingenium leve, sunt quos blanda voluptas,
Sunt et quos faciunt corda superba rudes.

Übrigens findet sich die Bildung mit nur einer Vordertatze, welche Mantegna den Sphinxfiguren gab, soviel ich sehe, nirgends in der Antike.

[2]) Für die Wahl des Lorbeer war nicht nur die Dauerhaftigkeit seiner Blätter, sondern auch der Gedanke an Daphne, welche ihre Tugend um jeden Preis wahrte (Firm. Mat. de err. prof. rel. c. 12: *una puella amatorem deum et vitavit et vicit*), maſsgebend.

[3]) Vergl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte d. ital. Malerei V 372.

[4]) Carlo d' Arco, Delle Arti e degli artefici di Mantova notizie vol. II (Mantova 1857) p. 20 n. 22.

[5]) Braghirolli, Giornale d' erudizione artistica I (Perugia 1872) p. 204.

e sono inimici della virtu E degli uomini da bene. Wie diese Briefe die Stimmung des Künstlers getreulich wiederspiegeln, so stellt sich uns die Zeichnung, welcher durch diese Inschrift der Stempel der Echtheit aufgedrückt wird, als ein Versuch des Künstlers dar, sich gleichsam mit dem Pinsel, was er auf dem Herzen hatte, herunterzumalen, ähnlich wie es Federigo Zuccaro in dem Bilde »Porta Virtutis« that.[1]) Ich wüsste wenigstens nichts, was entgegenstünde, die Zeichnung in die Zeit der Briefe zu setzen.[2]) Ja selbst das ausgeschüttete Gold und die *prosontuosi e bestiali trionfano* im ersten Briefe stimmen noch in besonderer Weise zusammen.

Endlich glaube ich auch noch ein äufseres Zeugnis dafür beibringen zu können, dass die Zeichnung unter dem Namen Ignorantia und Merkur bekannt war. Denn ich zweifle nicht, dass Michel Angelo Biondo unsere Zeichnung im Sinne hat, wenn er in seinem Schriftchen Della nobilissima pittura (Venezia 1549, cap. 14 p. 18) von Mantegna sagt: *disopra una carta dipinse Mercurio con madonna Ignorantia sopra una tella, il quale parea che strassinasse la detta Ignorantia di sotto con gran copia di altri ignoranti di varie scientie ed arti.* Allerdings stimmt seine Beschreibung nicht ganz mit der Zeichnung überein, aber wer weifs nicht, dass man die Forderung einer derartigen Genauigkeit an eine solche Beschreibung jener Zeit nicht stellen darf.[3])

Ein Nachklang unserer Zeichnung ist es, wenn Federigo Zuccaro einerseits in seiner Verleumdung[4]) aufser Herkules — es ist der Held des Scheideweges — auch den Merkur mit der Göttin der Wahrheit bezw. Unschuld verbindet und diesen Dreibund den Dämonen der Unwissenheit und der Verleumdung geschlossen und unversehrt gegenüberstellt, andererseits in der 1581 gegen gewisse päpstliche Kammerherren gerichteten Porta Virtutis die Unwissenheit malte, »umgeben von der Schmeichelei und der Vermessenheit, sowie von der Schmähsucht und deren aus Satyrn bestehenden Gefolge«.[5])

Aber auch Mantegna bewahrte sich eine besondere Verehrung für Merkur. Er sollte bald Gelegenheit erhalten, ihr abermals und in noch bedeutenderer Weise Ausdruck zu geben.

---

[1]) Vergl. Giornale d' erudizione artistica V 133 f.

[2]) Eine Beobachtung, welche sie etwas älter erscheinen lässt als die »Austreibung der Laster«, werde ich unten mitteilen.

[3]) Ich sehe daher keinen Grund ein, mit Ilg (Quellenschriften f. Kunstgeschichte Bd. 5, Wien 1873, S. 57) die Beschreibung Biondos nur auf eine der unserigen ähnliche Zeichnung zu beziehen. Dass aber unsere Zeichnung nichts mit dem »Dio Como« zu thun hat, wie Selvatico a. a. O. vermutete, werden wir unten sehen.

[4]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII S. 105. An Zuccaro schloss sich Hans Bock in einem Tafelbilde im Museum zu Basel (Haendcke, Die schweizerische Malerei im XVI Jahrhundert, Aarau 1893, S. 234), der Vorarbeit für sein Wandgemälde im Rathause daselbst, sodann in diesem selbst (a. a. O. S. 104) an.

[5]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII S. 106 und Giornale d' erudizione artistica V p. 133 ff. C. v. Fabriczy, Repert. f. Kunstwissenschaft XVII 232.

(Fortsetzung folgt.)

EINE APOLLOSTATUETTE MICHELANGELOS IM BERLINER MUSEUM

VON WILHELM BODE

Bei einem eintägigen Besuch in Rom vor etwa fünf Jahren bat mich ein Florentiner Kunsthändler, der in Rom lebt, um die Besichtigung von zwei Marmorarbeiten Michelangelos, die er kurz vorher erworben habe. Da der Händler ein ernsthafter Mann ist und feinen künstlerischen Sinn besitzt, so hielt ich mich verpflichtet, die Stücke wenigstens anzusehen. Das eine war eine Lünette mit einem Madonnenrelief, in dem sich Einflüsse des grofsen Meisters in eigentümlicher Weise bekundeten, jedoch neben manchen Ungeschicklichkeiten und bei so abweichender Eigenart, dass an Michelangelo nicht gedacht werden durfte. Das zweite Stück war die unvollendete Marmorstatuette eines Apollo, die in dem nebenstehenden Lichtdruck wiedergegeben ist. Der starke michelangelosche Charakter der Figur und seine Art der Marmorbehandlung, namentlich in den früheren Bildwerken, sprang hier unverkennbar in die Augen; aber zu der Überzeugung, einem unbekannten Werk des grofsen Meisters gegenüberzustehen und gar zu dem Entschluss, dasselbe als solches zu erwerben, reichte eine Besichtigung von wenigen Minuten natürlich nicht aus. Es schien mir daher nur erwünscht, dass der Besitzer erklärte, er wolle die Figur noch nicht verkaufen, da er sie vorerst studieren müsse, auch um sich über den Preis klar zu werden. Einige Zeit darauf kam ich wieder nach Rom und konnte von dem Händler ein paar wertvolle Dekorationsstücke für den Neubau des Kaiser-Friedrichs-Museum erwerben. Da inzwischen niemand seinen »Michelangelo« beachtet hatte, gelang es mir, die Figur für einen sehr mäfsigen Preis zu erwerben, so mäfsig, dass ich im stande war, die Statuette unserem Museum zum Geschenk zu machen, wodurch ich für den Fall, dass sie als sein Werk bezweifelt werden sollte, Schaden und Spott alleine tragen würde.

Seit mehreren Jahren steht das Figürchen im Eingange der Gemäldegalerie unter den neuen Erwerbungen der Gemälde und Bildwerke, die dort wechselnd von Jahr zu Jahr ausgestellt werden. Da es hier besonders gut beleuchtet und durch den Zettel unumwunden als ein Werk Michelangelos bezeichnet war, so müsste es, wie ich glaubte, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und die Stimmen pro oder contra würden sich über kurz oder lang vernehmen lassen. Drei nacheinander folgende Jahresausstellungen hat die Figur überdauert; sie ist immer wieder unter die Neuerwerbungen gestellt worden, hauptsächlich weil ein günstigerer Platz sich nicht dafür finden liefs; aber bei keiner der zahlreichen Besprechungen dieser einzelnen Ausstellungen ist sie auch nur erwähnt worden. Das hat mich freilich an meinem guten Glauben nicht irre gemacht. Wenn ich die Figur hier jetzt in einem Lichtdruck veröffentliche, so gab den Anstofs dazu der Wunsch des Bildhauers Adolf Hildebrand, einen Abguss von ihr zu erhalten, dessen Empfang, nach der daraufhin vorgenommenen Abformung, er in dem folgenden Brief anzeigte, der mir die beste Einführung der Statuette zu sein scheint.

MARMORSTATUETTE IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



MICHELANGELO BUONARROTI

APOLLO

MARMORSTATUETTE IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



»Mit dem Abguss des kleinen Michelangelo — so schreibt Hildebrand — haben Sie mir eine unbändige Freude gemacht. Ich halte die Figur für keine Jugendarbeit, sondern schon mittleren Datums (wenn auch noch vor der Sixtinischen Decke), wo sein Hauptproblem die Anordnung war. Da die Konzeption — die Verteilung im Raum — hier alles zur Geltung bringt, was zur lebendigen Darstellung nötig ist, so trägt eine weitere Ausführung nichts zur Vollendung bei. Solche Arbeit wollte er gar nicht weiter führen, in diesem Stadium war für ihn die Aufgabe gelöst. Diese Klarheit und dies Bewusstsein fehlt noch in früheren Arbeiten wie beim Giovannino und Bacchus. Da liegt noch das ganze Interesse in den Körperformen als solchen, in Aktion und Geste, und sie sind noch nicht klar zusammengehalten als Erscheinung. Dieser Apollo ist eine vortreffliche Illustration für mein Büchlein und für die Methode des direkten Herausholens aus dem Stein; ich möchte ihn auf das Titelblatt drucken. Interessant zu vergleichen mit dem späteren Apoll in Bargello, wo seine Konzeption weiter griff und die Überleitung von einer Ansicht zur anderen die Hauptrolle spielt, während hier die Front alles ist und die Reliefdarstellung noch ganz direkt gegeben ist. So zeigt dieser Apoll ein ausgesprochenes Stadium in der Folge seiner Probleme. Den kleinen Mafsstab und das Sujet erkläre ich mir aus dem Problem, wozu die Gröfse genügt. Es handelt sich nicht darum, eine Figur als solche fertig zu stellen, nur um einen Arbeitsweg. Es ist ein ausgezeichneter Fund, den Sie da gemacht haben, und das Museum kann sich wieder einmal gratulieren.«

Diesen Beobachtungen des Künstlers, der in der Umgebung von Michelangelos Werken grofs geworden ist und darin lebt, möchte ich nur noch einige thatsächliche Bemerkungen hinzufügen.

Die Statuette ist aus karrarischem Marmor. Sie misst mit der noch kaum angelegten Basis 78.5 cm. Der Kopf und die eine Schulter waren einmal abgebrochen, die Bruchstelle ist zum Teil nicht ganz rein verkittet; aufserdem sind an Nase und Kinn kleine Stellen abgestofsen und ausgekittet. Die Figur stammt aus der Villa Borghese, wo sie sich seit langer Zeit in den Magazinen befand. Bei dem Ausverkauf aller Schätze der Familie, soweit sie nicht von der Regierung mit Beschlag belegt waren, wurden auch diese Magazinbestände durch den Kunsthändler Comm. Giacomini, der in der Geschichte des Kunsthandels und Gründungsschwindels in Rom während der achtziger und neunziger Jahre eine wahrhaft genial-brutale Rolle gespielt hat, im Villino Borghese allmählich veräufsert. Hier erwarb der Kunsthändler Giovacchino Ferroni die Apollostatuette um 25 Lire.

Am nächsten steht die Statuette in der Stellung, wie namentlich in der Haltung der Arme, dem David; dadurch, dass der Kopf nach der anderen Seite gerichtet ist, ist auch das Standbein gewechselt. In der Behandlung wird man durch den unfertigen Zustand wie durch den ähnlichen Mafsstab besonders an das frühe Relief des Kentaurenkampfes erinnert; doch ist die Figur in Bezug auf die »Verteilung im Raum« schon wesentlich freier und in der Gesamterscheinung wie in der Einzeldurchbildung, obgleich in allen Teilen noch unfertig, schon vorgeschritten gegenüber den Gestalten in jenem Relief. Dass der Künstler bei der Arbeit den Bohrer noch nicht lang führte, sondern, wie an den Konturen der Arme sichtbar, die Bohrlöcher nebeneinander setzte, um dann den Marmor herauszunehmen, ist zugleich ein Beweis, dass die Arbeit nicht später als im Anfang des Cinquecento entstanden sein kann.

ALBRECHT DÜRERS SIEBEN SCHMERZEN DER MARIA

VON HENRY THODE

In den »Grünewaldstudien«, welche im X Jahrgange der »Zeitschrift für christliche Kunst« erschienen, hat Franz Rieffel die Hypothese aufgestellt und eingehend zu begründen gesucht, dass eine öfters besprochene Folge von Bildern in der Dresdener Galerie (Nr. 1875—1881) eine Jugendarbeit des Aschaffenburger Meisters seien. Dargestellt sind in ihnen die »Sieben Schmerzen der Maria«: die Beschneidung Christi, die Flucht nach Ägypten, der zwölfjährige Christus im Tempel, die Kreuztragung, die Annagelung an das Kreuz, Christus am Kreuz mit den Seinen und die Kreuzabnahme. Schon 1640 in der Sächsischen Kunstkammer nachweisbar, wohin sie angeblich aus einer Dresdener Kirche gelangten, sind sie in früherer Zeit, wie die Anbringung des Monogramms auf der Flucht nach Ägypten lehrte, für Werke Dürers gehalten, neuerdings aber zumeist (von Scheibler, Woermann und Thieme) dem Hans Schäuffelein zugeschrieben worden. Dieser Ansicht hatte auch ich mich in meiner »Nürnberger Malerschule« insoweit angeschlossen, als ich den Einfluss früher Dürerscher Schöpfungen, »namentlich der Apokalypseholzschnitte«, als das den Stil Kennzeichnende erkannte und einen bedeutenden Schüler des Meisters in dem Künstler voraussetzte.

Durch Rieffels Behauptung von neuem angeregt, den in jeder Beziehung merkwürdigen Gemälden eine intensive Aufmerksamkeit zuzuwenden, bin ich zu einer abweichenden Ansicht gelangt, welche ihnen eine noch bedeutungsvollere Stellung in der Kunstgeschichte zuweist. Nicht Grünewald, als Schüler Dürers, sondern Dürer selbst scheint mir ihr Schöpfer und ihre Entstehungszeit diejenige der Tucherschen Portraits, also 1498 oder 1499, zu sein.

Eine solche in bloſser Anschauung wurzelnde Überzeugung durch eine Stilkritik in Worten zu begründen, bleibt immer eine schwierige, ja vielleicht unlösliche Aufgabe. Fast alle die von Rieffel angeführten Eigentümlichkeiten der Zeichnung, welche er zu Gunsten der Autorschaft Grünewalds anführt, sprechen nach meiner Meinung für Dürer. So kann ich nur seiner allgemeinen Charakteristik, welche zum ersten Male den auſserordentlichen künstlerischen Qualitäten der Bilder gerecht wird, und seiner Behauptung, es sei in Formen und Farbe nichts Schäuffeleinisches zu finden, vielmehr gehe »der geistige Inhalt der Darstellung, die präzise, individualisierende Charakteristik der Handelnden weit, weit über Schäuffeleins gerade hier recht begrenzten Horizont hinaus«, zustimmen — unser Ausgangspunkt der Betrachtung, die Wahrnehmung, dass nur ein groſser Künstler diese kühnen, ausdrucks-

vollen Darstellungen geschaffen haben kann, ist der gleiche, dann aber trennen sich unsere Wege.

Meine Beweisführung gründet sich auf zwei Darlegungen, erstens auf die stilistische Übereinstimmung der Dresdener Gemälde mit Dürers am Ende der neunziger Jahre entstandenen Werken und zweitens auf den innigen, ja unlösbaren Zusammenhang, in welchem die Kompositionen derselben mit den sonstigen Dürerschen Darstellungen der gleichen künstlerischen Vorwürfe stehen.

I

Vielleicht der stärkste Einwand, welchen Rieffel gegen die Entstehung der »Sieben Schmerzen Mariä« im Kreise der Dürerschen Kunst erhebt, bezieht sich auf das Prinzip der *gesamten Anordnung*. Dasselbe findet er in der »Kleinräumigkeit der Bühne des Vorgangs« und in der Beschränkung auf »wenige dramatis personae«. »Die Landschaft wirkt durch ihre wenigen einfachen Linien immer so stimmungsvoll ausdeutend und stützend, wie eine gute Klavierbegleitung zu einem Lied. Weitere Ausblicke finden sich nur auf den zwei letzten Bildern der Folge (Stadt am Wasser), aber auch hier nur nebenher; die Dominante der Landschaft ist auch auf ihnen die dicht hinter den Handelnden anhebende Berghalde. Dies gleichfalls im Gegensatze zu Dürer und seinen Schülern. Gern ist eine ungefähr diagonal verlaufende, den Mittelgrund beinahe abschliefsende Kulisse verwandt, die nach der anderen Seite nur Atmosphäre und ein kleines Stück Hintergrund offen lässt.«

Hierzu ist nun zu bemerken, dass statt gegen Dürers Autorschaft die gekennzeichneten Eigentümlichkeiten für dieselbe sprechen. Ist auf die Beschränkung in der Anzahl der Figuren, in Anbetracht der kleinen Verhältnisse der Tafeln, an und für sich kein grofses Gewicht zu legen, so mag doch erwähnt werden, dass für das entscheidende Gröfsenverhältnis der Figuren zur Bildfläche zahlreiche Analogien in Holzschnitten und Kupferstichen des Nürnberger Meisters sich finden. Dass das Landschaftliche in letzteren, reicher und detaillierter ausgestattet, eine gröfsere Rolle spielt, ist gern zuzugeben. Wie aber die Gemälde jener Zeit verraten, vermeidet Dürer in ihnen mit richtiger Scheu vor einer beunruhigenden Wirkung eine gleiche Mannigfaltigkeit. Er erlaubt sich damals als Maler nicht die gleiche Freiheit, deren er sich als Zeichner erfreut; erst nach 1500 reizt es ihn, auch in Bildern seiner Phantasie und seiner Kenntnis der Natur möglichst unbeschränkten Ausdruck zu geben. Das Madrider Selbstportrait, die Tucherbildnisse in Weimar und Kassel und der Krell in München zeigen genau das gleiche Prinzip in der Landschaftsdarstellung wie die Dresdener Tafeln, wie denn auch in der absolut übereinstimmenden Behandlung des Baumschlages in ihnen ein stärkstes Argument für die Behauptung der Autorschaft Dürers entnommen werden darf. Hierbei mag zugleich bemerkt werden, dass in der Darstellung des Bodens: in der Anbringung von Grasbüscheln, einzelnen Pflanzen und Steinen unsere Bilder ganz mit den Holzschnitten der Apokalypse, der Grofsen Passion u. s. w. sowie mit den Kupferstichen übereinstimmen.

Gerade die Landschaftsmotive sind nun aber ausgesprochen Dürerisch. Wer möchte verkennen, dass der weite meerartige Gebirgssee mit der Städteansicht (auf dem »Christus am Kreuz« und der »Beweinung«) auf dieselben Natureindrücke zurückzuführen ist, welche uns in den Jugendarbeiten Dürers immer wieder begegnen? (Es genügt aus vielem blofs die Holzschnitte der Offenbarung: die 24 Ältesten und die Verschliefsung des Drachens hervorzuheben.) Natureindrücke, die, wie ich glaube, Dürer auf seiner ersten italienischen Reise am Gardasee gewonnen haben

muss, über welchen er vielleicht von Trient aus seinen Weg in den Süden genommen hat. Auch die mit Bäumen bewachsenen Hügel und Felsen im Vordergrunde sind uns von Dürers Werken wohl bekannt (man vergleiche z. B. die Beweinung, die Grablegung, das Gethsemane in der Grofsen Passion, das Gemälde der Beweinung in Nürnberg), ja gerade die von Rieffel als nicht Dürerisch verzeichnete kulissenartige Anordnung eines Hügels dicht hinter den Figuren ist mit Vorliebe von Dürer in seinen Jugendarbeiten angewendet worden; erwähnt seien die Kupferstiche: die Landsknechte (B. 83) und die Bufse des Chrysostomus (B. 60, hier als Fels); die Holzschnitte: die Verschliefsung des Drachens in der Apokalypse, die Beweinung und die Grablegung in der Grofsen Passion, der hl. Georg (B. 111); die Zeichnung: das reitende Paar von 1497 (Berlin, Lippmann, Nr. 3), das Gemälde der Beweinung in Nürnberg. Für die übrigens gar nicht so enge Begrenzung eines geschlossenen Raumes, wie er in der »Beschneidung« und im »Christus im Tempel« (Dresden) gebracht wird, sei zum Vergleiche auf die »Vier Hexen«, den »Traum des Doktors« und das »Frauenbad« verwiesen.

Stellt sich so statt der Verschiedenheit eine innigste Verwandtschaft der Dresdener Bilder in Raumgestaltung und Landschaft mit Dürers frühen Werken heraus — während doch Grünewalds Landschaft ganz anderer Art ist —, so ist das gleiche von den Figuren zu behaupten. Rieffel freilich sagt zunächst in Bezug auf die *Typen*, dass »die Ähnlichkeit mit Dürerischen Gesichtstypen nicht grofs ist; ganz undürerisch sind der Christus, der breite Magdalenentypus und der kurzlockige Johanneskopf. Der letztere nähert sich entschieden niederländischen Vorbildern (Roger van der Weyden)«. Prüfen wir zunächst die letztere Behauptung.

Da eine von Dürer gemalte Christusgestalt aus den neunziger Jahren nicht auf uns gekommen ist, können wir nur Holzschnitte und Kupferstiche zum Vergleich heranziehen. Nun halte man aber die frühen Holzschnitte der Grofsen Passion neben die Dresdener Bilder, und man wird mit Erstaunen die vollständige Übereinstimmung gewahren. Nicht allein die von Rieffel betonte kräftige Hervorhebung der Knochen und Muskeln, die spitze Knie- und Ellenbogenform, die starke Muskulatur des Unterarmes, sondern auch die Proportionen des Körpers und des Kopftypus findet man genau in den Holzschnitten wieder. Man vergleiche insonderheit die beiden Gestalten des gekreuzigten und die des beweinten Christus, welch letztere auch dem Motiv der Haltung nach ganz identisch erscheinen, und für den Gesichtstypus: die etwas gebogene Nase, den geöffneten Mund mit den eigentümlich ein- und herabgezogenen Winkeln und das lange reiche gewellte Haar, einerseits den Christus am Kreuz in Dresden mit dem Ecce-Homo der Passion und andererseits den Christus der Beweinung in Dresden mit dem Heiland auf der Grablegung der Passion.

Was den »breiten Magdalenentypus« anbetrifft, so ist eine ganz analoge Bildung in der Grofsen Passion allerdings nicht zu finden, doch macht sich ja auch in den Dresdener Bildern ein Unterschied zwischen der Magdalena am Kreuzesstamm und jener bei der Beweinung geltend. Die allgemeine Charakteristik der letzteren Figur kehrt doch auf der Beweinung der Grofsen Passion wieder (auch auf dem Holzschnitt der Himmelfahrt der Maria B. 121), und bei der ersteren ist die verkürzte Ansicht des nach oben schauenden Kopfes in Berücksichtigung zu ziehen. Gerade für diese eigentümliche, nicht ganz geglückte Verkürzung, welche die Nase zu lang und an der Spitze zu breit, sowie die hintere Wange zu voll erscheinen lässt, haben wir mehrfache auffallende Beispiele in Dürers frühen Schöpfungen, vor allem in den Engeln, welche den Winden wehren, auf der Versiegelung der Heiligen in der Apokalypse.

An dritter Stelle führt Rieffel als nicht Dürerisch den kurzlockigen Johanneskopf an. Das kurze krause, üppig breit das Haupt umgebende Haar, wie es in Dresden erscheint, hat der Meister allerdings nicht seinem Johannes in der Apokalypse und in der Grofsen Passion gegeben, bei dem es vielmehr in den Nacken herabwallt. Aber es erscheint doch ganz ähnlich bei dem Engel, welcher Johannes das himmlische Jerusalem weist (B. 75) und bei dem anderen, welcher ihm das Buch zum Verschlingen giebt (B. 70) in der »Offenbarung«, und wer den Typus des Lieblingsjüngers auf der »Beweinung« der Passion ins Auge fasst, wird in dem hochgewölbten Aufbau des Haares über der Stirn doch ein so gleiches künstlerisches Gefühl erfassen, dass die Verschiedenheit in der Länge der Locken ihm bedeutungslos erscheinen dürfte, zumal die Gesichtsformen (das Oval, das Kinn!) gleichfalls dasselbe Ideal zeigen. Der Johannes auf den Dresdener Bildern ist vom Künstler absichtlich jugendlich gebildet. Rieffel hat ganz Recht, wenn er diesen Typus auf Roger van der Weyden zurückführt. Von diesem hat Hans Pleydenwurff ihn übernommen, und er erscheint, geradezu vorbildlich für Dürer, in der Ars moriendi, wie ich dies in dem Aufsatz: »Die Ars moriendi eine Nürnberger Schöpfung« (Repertorium f. Kunstw. 1899 S. 368) nachgewiesen habe. Für fast alle anderen Gestalten aber, für die Trachten und die Details der Zeichnung finden wir die zahlreichsten Analogien in den Jugendwerken Dürers, Analogien, aber — was wohl zu beachten ist — nicht direkte Wiederholungen, welche eine kopierende Thätigkeit des Meisters der »Sieben Schmerzen Mariä« annehmen liefsen.

Die jugendliche Maria der ersten Dresdener Tafeln mit ihrem vollen, weich gerundeten Gesichtsoval, den grofsen kugelartig gewölbten Augenlidern, der fleischigen Nase, den schön bewegten vollen Lippen, dem rund hervortretenden Kinn findet ihre ganz entsprechenden Pendants — um nur einige Beispiele zu nennen — in der vorderen Frau der Zeichnung zum Frauenbad (Lippmann 101), in der Madonna auf der Mondsichel (Kupferstich B. 29) und in dem Aquarell der Albertina: »Also gett man zu hewhern Nörmerck« (Schönbrunner und Meder 106). Das Christkind hat seine Brüder in den Putten der Apokalypse (s. besonders auf dem siebenköpfigen Ungeheuer), in der heiligen Familie mit der Heuschrecke (man vergleiche die Füfschen) und in dem Kupferstich der Maria auf dem Halbmond, wo es ähnlich klein gebildet, wie auf der Dresdener »Flucht nach Ägypten«, erscheint. Der Kopf des Joseph vergleicht sich dem des Mannes auf dem »Liebesantrag« (Kupferstich B. 88). Auf der Kreuzigung und Beweinung ist Maria betagt dargestellt: der Mund ist hier gröfser, die Nase gebogen gebildet, ganz wie auf den gleichen Kompositionen der Grofsen Passion. Für die Maria Salome, deren Kopf eine hohe Nürnberger Haube trägt, bietet sich als besonders schlagend der Vergleich (man beachte den kleinen Mund) mit der knieenden Magdalena auf dem Gemälde der Beweinung in München dar.

Die Gewandung der Frauen ist, wie in Dürers frühen Werken, teils eine ideale: Gewand, Mantel und das bis ganz über die Stirne herabgezogene, in der Grofsen Passion nur noch etwas reicher gefältelte Kopftuch, teils die Nürnberger Tracht der Zeit, welche Dürer in profanen Darstellungen, wie z. B. in dem Liebesantrag (B. 88) und im Spaziergang (B. 89), schon früher anwendet, in der Grofsen Passion noch vermeidet, in dem Münchener Bilde der Beweinung aber verwertet. Besonders lehrreich für solche Studien in jener Zeit sind die Trachtenbilder aus dem Jahre 1500 in der Albertina.

Die sonstigen Figuren auf den Dresdener Tafeln lassen sich in zwei Gruppen, erstens der Landsknechte und Schergen, zweitens der Priester und Schriftgelehrten,



Albrecht Dürer
Die Beschneidung Christi
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

einteilen. Als charakteristisch erscheint hier ein wiederholt vorkommender Kopftypus mit einer überlangen Nase, die in der Mitte einen Buckel hat und deren breite Spitze herabgezogen ist (zwei Schergen auf der »Annagelung«, der Schriftgelehrte rechts vorn und der links hinten auf dem »Christus im Tempel«, der Kerzen-

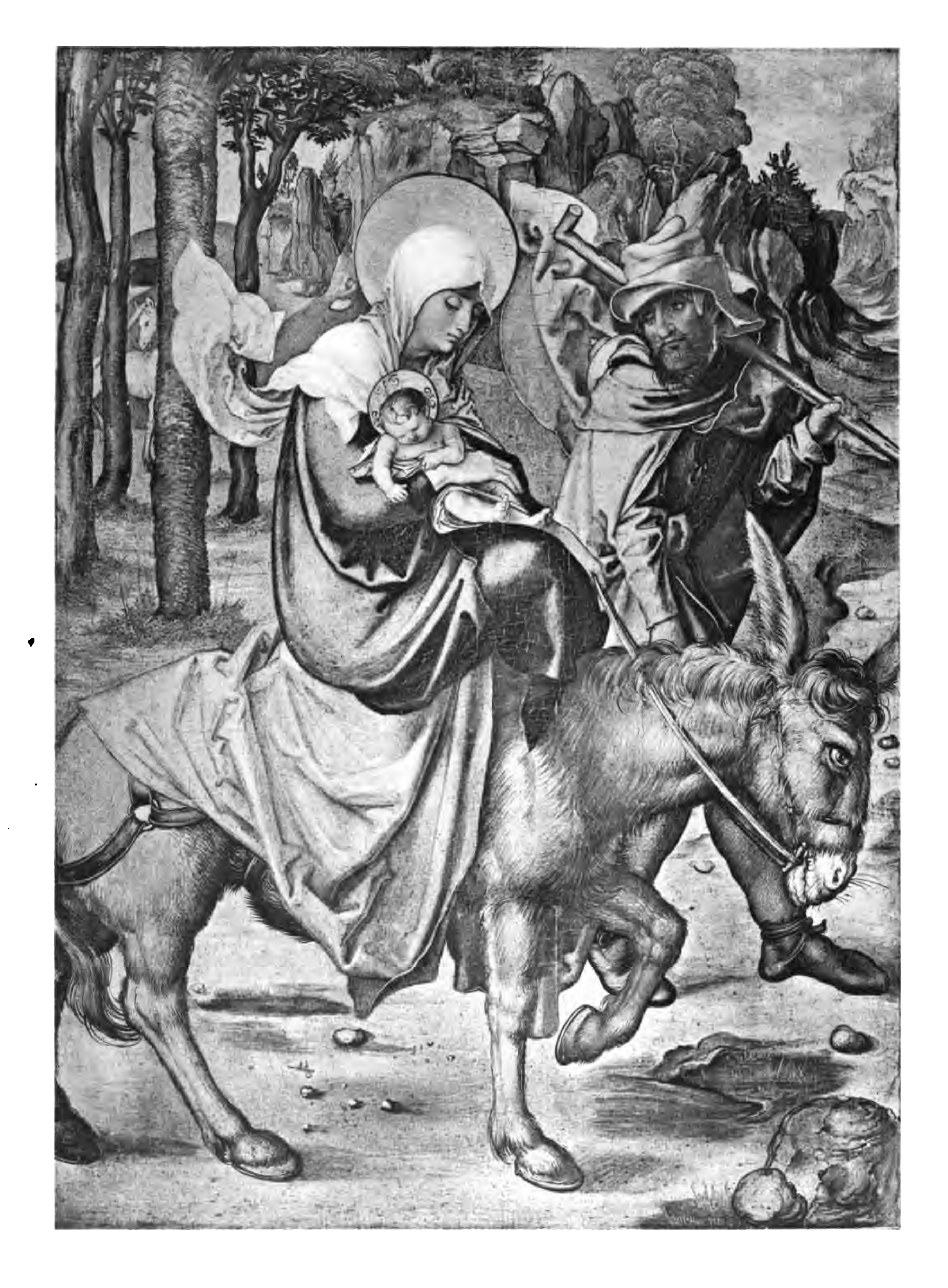
träger auf der Beschneidung) — eine Nasenform, die als geradezu typisch für die Apokalypse und die frühen Blätter der Grofsen Passion zu bezeichnen ist. Für die Trachten der Kriegsknechte bieten sich Analogien in genügender Anzahl in der Grofsen Passion und in sonstigen Werken Dürers dar. Es mag genügen, auf das ganz gleiche in der Körperbildung sich äufsernde Gefühl für die Darstellung elastischer Kraft in dem Landsknecht auf der Dresdener Kreuztragung und jenem auf dem Ecce-Homo der Passion hinzuweisen.

Von grofser und entscheidender Bedeutung aber sind die Charakterbildungen der Schriftgelehrten. Da treten uns, von dem würdigen Priester auf der Beschneidung, dessen Kopf typisch in der Apokalypse wiederkehrt, abgesehen, in dem Bilde »Christus im Tempel« zwei Figuren als alte, aus Dürers Werken sehr wohl Bekannte entgegen: nämlich der feiste Pharisäer, der in der Apokalypse (Martyrium Johannis und Babylonisches Weib), in der Grofsen Passion (Ecce-Homo) und auch noch in späteren Schöpfungen eine aufdringliche Rolle spielt und dessen Modell vielleicht in dem Trinkenden des »Männerbades« (B. 128) zu erkennen ist, und jener finster dreinschauende Alte ganz rechts hinten, den wir als Zuschauenden in der Mitte hinten auf der Grablegung der Grofsen Passion gewahren und unzweifelhaft als das Portrait eines Bekannten des Meisters aufzufassen haben. Dass eine gleichermafsen untrügliche Identifizierung für die anderen Persönlichkeiten nicht möglich ist, braucht nicht zu wundern, bedenkt man, welcher Reichtum der Erfindung dem Meister zu Gebote stand. Ein Blatt wie die »Marter des hl. Johannes« legt davon das beste Zeugnis ab, und gerade die überraschende Drastik und Mannigfaltigkeit der Erfindung auch in der um den zwölfjährigen Christus auf dem Bild versammelten Gelehrten ist eines der entscheidenden Argumente dafür, dass Dürern selbst die Gemälde zuzuschreiben sind. Auf Analogien kann aber auch bei mehreren anderen Köpfen hingewiesen werden. So taucht eine ganz ähnliche Bildung, wie der brutale Kopf mit den aufgeworfenen Lippen (rechts auf dem Gemälde), wenn auch etwas gemäfsigt, im Marienleben in der »Zurückweisung des Opfers Joachims« (B. 77) links vorn auf, und die Physiognomie des hinter dem feisten Pharisäer sitzenden Gelehrten zeigt im Grunde genommen dieselben Formen wie der dritte der »apokalyptischen Reiter« mit dem Schwerte; nur hat ihm Dürer offenbar, wie Rieffel richtig bemerkt, in humorvoller Gleichstellung die auseinander strebenden Haare des neben ihm sitzenden Hundes gegeben. Dieser kluge und lebhafte Schnauzel aber, dem man es ansieht, mit welcher Liebe und Heiterkeit der Blick seines Herrn ihn zu beobachten pflegte, ist ohne Zweifel der Hausgenosse Dürers gewesen. Mit verwogenen kühnen Haarbüscheln auf der Stirn, einer stattlichen Mähne, am übrigen Körper geschoren, begleitet er munter bellend das reitende Liebespaar (Zeichnung in Berlin, 1496, Lippmann, Nr. 3) und den Reiter (Holzschnitt B. 131), auf dem »Martyrium des Johannes« (Apokalypse) liegt er, lauernd herauslugend, neben dem Thron, auf der »Geifselung Christi« (Grofse Passion) steht er im Vordergrunde, als hüte er das Monogramm seines Herrn, auf der »Kreuztragung« (Grofse Passion) begleitet er den Zug, mit Zacharias kommt er, freilich schon das höhere Alter in dem gebogenen Rücken und in dem mühsamen Gange verratend, aus dem Hause heraus, um Zeuge der »Heimsuchung« zu sein (Marienleben B. 84). Noch 1504 begegnen wir ihm zur Seite des Hohenpriesters im »Christus vor Kaiphas« (Grüne Passion, Albertina), diesmal mit wieder gewachsenem langzottigen Fell; ja, sein unverkennbares Portrait auf der gleichen Darstellung der kleinen Passion erzählt uns davon, wie lange er der Begleiter und Liebling des Meisters, der sich seiner noch in den Randzeichnungen des

Gebetbuches erinnert, gewesen. Da hätten wir auch eine kleine Biographie, die Geschichte eines fröhlichen, unschuldigen Lebens, das durch mehr als ein Jahrzehnt mit dem Leben des Genius innig verbunden gewesen ist, als dessen Begleiter wir in späteren Jahren wohl die Dogge uns denken dürfen, die auf den zwei in Aachen und in Antwerpen angefertigten Zeichnungen (London, Lippmann, 286, und Berlin, Lippmann, 58) portraitiert ist. — Heifst es zu viel behaupten, wenn mir der kluge struppige kleine Kopf hinter dem Schriftgelehrten ebensoviel gilt, als hätte Dürer dort sein Monogramm hingesetzt? Ja, er spricht beredter, als selbst die Meerkatze vorn. Die hätte schliefslich auch ein Schüler nach dem Stich der Madonna mit der Meerkatze (B. 41) kopieren können, den Pinscher aber sicher nicht, den kannte so gut nur sein Herr. Bezüglich der Meerkatze dürfen wir annehmen, dass Dürer seine ältere Zeichnung, die ihm für den Stich diente und dort im Gegensinne erschien, noch einmal für das Dresdener Bild benutzt hat.

Es bleibt nur noch ein Blick auf Einzelheiten zu werfen übrig. Zunächst auf die *Formen des Ohres und der Hand.* Die Bildung des ersteren: breit und kräftig, mit starker Rundung oben, deutlich abgesetzten Lappen unten und fleischigem Rande, entspricht ganz den in der Apokalypse und in der Grofsen Passion gegebenen Formen, und von den Händen muss das gleiche gesagt werden; ja gerade an ihnen, vor allem an Magdalenas an das Kreuz gelegter Hand, meine ich, hätte man Dürer längst erkennen müssen. Hätte Rieffel nicht den Blick zu sehr nach der Seite von Grünewald gerichtet, so wäre es ihm wohl nicht entgangen, dass alle von ihm angeführten Eigentümlichkeiten in der Apokalypse und in der Grofsen Passion wiederkehren. So zunächst die stark entwickelten Muskeln, besonders der Maus an der Handwurzel: man sehe z. B. die Hände der Magdalena auf der »Beweinung« (B. 12), die Fäuste der Schergen auf der »Geifselung« (B. 8), den Engel auf der »Versiegelung der Heiligen« (B. 66). Die »feine, schmale, flache, knochige, langfingerige, sich zuspitzende« Handform mit den langen kleinen Fingern und den charakteristischen langen vornehmen Nägeln, wie sie bei Maria (Christus im Tempel), Johannes und Magdalena (Kreuzigung) namentlich uns vor Augen tritt, kehrt identisch, um nur einige Beispiele herauszugreifen, bei der Frau auf der Mondsichel (Apokalypse B. 71), den Betenden auf dem »siebenköpfigen Ungeheuer« (B. 74), den Betenden auf der »Versiegelung« (B. 66), der Maria auf der Kreuztragung (B. 10) wieder. Auch das »Undulierende«, die Ausbiegung der beiden letzten Fingergelenke nach der Spitze zu, ist, wie die konkave Einbiegung des Daumens und das wie »knochenlos gekrümmte« des kleinen Fingers, überall zu finden. Für die »kürzere, breitere, derbere Form« genügt es, auf die ganz gleiche Bildung der Hand des feisten Pharisäers in Dresden mit derjenigen des Pharisäers auf der Marter Johannis und jener des Pilatus auf der Geifselung (B. 8) hinzuweisen, für die liegenden Hände der zwei vorderen Schriftgelehrten (Christus im Tempel) auf die Hand des hinten stehenden Mannes mit dem Turban (Marter Johannis), für die Hand des Beschneidenden auf diejenige des hingesunkenen Kaisers auf den »vier Engeln des Euphrat« (B. 69). Es bedarf keiner weiteren Aufzählung aller der zahlreichen sonstigen Analogien.

Endlich vergleiche man die *Gewandbehandlung*, die von geradlinigen, röhrenartigen, langgezogenen Falten begrenzten Flächen und das verknorpelte Wurzelwerk in den eng gebrochenen Partien, auch die wehenden Zipfel, und man wird zugeben müssen, dass das Prinzip dieser Formenbildung auf den Dresdener Bildern und in den Holzschnitten ganz das gleiche ist, dass nur in den Bildern, wie dies durchaus begreiflich, alles den Zeichnungen gegenüber etwas vereinfacht erscheint.



ALBRECHT DÜRER

DIE FLUCHT NACH AEGYPTEN

IN DER K. GEMÄLDEGALERIE ZU DRESDEN

Was bedeuten nun angesichts dieser Übereinstimmungen in Allem und Jedem die doch wenigen Analogien, welche zwischen Grünewalds Bildern und dem Dresdener Cyklus nachgewiesen werden konnten. Alles, wir dürfen es nunmehr aussprechen, ist in demselben Dürerisch: Landschaft, Typen, Gewandung und die Einzelformen, ja selbst für die gotische Ornamentik der Throne auf der Beschneidung und der Disputation im Tempel bietet sich treffender Vergleich in dem Ecce-Homo der Grofsen Passion dar. Und weiter ist noch eines zu beachten. Wenn Rieffel den Holzschnitt: »die Marter der Zehntausend« (B. 117) eben wegen seiner nahen Verwandtschaft mit den »Sieben Schmerzen der Maria« Dürer nimmt und Grünewald giebt, so verfährt er freilich ganz logisch. Dürfen wir aber nicht umgekehrt einem bisher nie angezweifelten Werke Dürers, das in eben jener Zeit entstanden ist, wie die Marter der Zehntausend, vielmehr umgekehrt Beweisgründe für die Herkunft der Bilder aus dem Atelier Dürers entnehmen? Mit allem Fug und Recht, meine ich. Wie weit die Grünewaldtheorie Rieffel führen konnte, zeigt die Behauptung, der Dürersche Holzschnitt sei nach 1502 mit Benutzung der Grüningerschen Strafsburger Ausgabe des »Lebens der Heiligen« entstanden, indess das Verhältnis doch gerade umgekehrt liegt. Dürerisch! ja, das wird nun wohl ohne weiteres zugegeben werden und ward ja früher auch behauptet, sind diese Bilder. Aber, wird man einwenden, könnte nicht ein Schüler Dürers doch mit Benutzung der frühen Holzschnitte, Kupferstiche und Zeichnungen Werke wie diese hervorgebracht haben? Wer die vorgebrachten Argumente sorgsam nachgeprüft hat, wer gewahrt, erstens, wie kühn und bedeutend Komposition und Zeichnung ist, und zweitens, wie ganz Dürerisch jede Einzelheit ist und wie doch nirgends eine direkte Wiederholung (die Meerkatze ausgenommen) festzustellen ist, sondern durchweg neue geistvolle Erfindung herrscht, wer zugleich bedenkt, dass ihrer Art und Technik nach die Bilder, wie auch allgemein bisher geschehen ist, in das Ende der neunziger Jahre versetzt werden müssen, also in dieselbe Zeit, in welcher Dürer in der Apokalypse und in den frühen Blättern der Grofsen Passion die ganze neue Welt von Gestalten schafft, die uns eben auch hier entgegentreten — der wird den Gedanken an die Möglichkeit, dass dies Arbeiten eines Schülers seien, wohl aufgeben. Nur eins wäre zu entgegnen: das Kolorit entspricht nicht den uns bekannten Gemälden des Meisters. Dies muss zugegeben werden. »Die Farbenstimmung«, sagt Rieffel, »ist ruhig und ausgeglichen gegenüber dem engen Dürerschen Kreis, hat nicht das jenem oft eigene gleifsende und blinkende Email und moduliert im ganzen mehr nach Moll als nach Dur«. Der herrschende Ton ist ein eigentümlich gedämpfter: die vorwiegenden Farben sind ein kühles Blau, ein ganz helles Kirschrot, Gelb, Zinnober und helles Moosgrün. Sie bringen, zusammen mit der bläulichen oder grünlichen Schattengebung im Fleisch, die fahle Wirkung hervor. Auffallend ist die scharfe dunkle Konturierung der Umrisse. Man wäre nun gern bereit, da in der That diese Farbengebung nichts Dürerisches hat, den Ausweg aus dem Dilemma in der Annahme zu suchen, dass dem Meister nur die Zeichnungen angehörten, die Ausführung einem Schüler von ihm anvertraut worden sei. Aber hier stellt sich sogleich wieder ein Hindernis in den Weg: wir kennen nicht Werke eines Schülers, welche die gleichen Eigentümlichkeiten des Kolorites aufwiesen. Auch bei Schäuffelein, wie Thieme will, kann ich sie nicht finden, oder doch nur in wenigen Einzelheiten (»der bläulichen Färbung des Schattens bei weifsen Gewändern«), welche nicht entscheidend sind und offenbar von Schäuffelein Dürers Kunst entlehnt wurden. In dem von Thieme öfters zum Vergleich herangezogenen Ober-St. Veiter Altar arbeitet der ausführende Schüler eben mit der Technik seines

Meisters — dort ist wirklich und deutlich die Schülerhand zu erkennen in der oberflächlichen handwerksmäfsigen Art, hier in unseren Bildern aber ist das Malerische so pikant, wie auch Rieffel es bezeichnet, und die Behandlung so geistreich, dass eine gleiche Behauptung bei genauerer Prüfung schwer aufrecht zu halten ist. Wir kennen so wenige Bilder von Dürer aus jener Zeit! Sollte er nicht vielleicht damals, ein Suchender und Experimentierender, wie er es war, so gemalt haben? Die Nachahmung im Ober-St. Veiter Altar macht es wahrscheinlich. Ein Blick auf die Tucherschen Portraits und das Selbstbildnis in Madrid lässt uns sogar bestimmte ähnliche technische Momente erkennen. Die Behandlung des Landschaftlichen wenigstens, die flotte gelbe schuppige Aufhöhung der moosgrünen Büsche und Bäume, das etwas trübe Blau der Berge erinnert durchaus an jene Bilder. Auch in ihnen macht sich ein kühler Ton, der dann im »Krell« gröfster Wärme und Lebhaftigkeit Platz macht, geltend, und findet sich der flüssige, breite Farbenauftrag, der von der späteren sorgsamen, glatten, vollendeten Durchführung absticht. Hier wäre genug Anhalt geboten, um jenen eigentümlichen Farbengeschmack als Dürerschen während dieser kurzen Zeit glaubhaft erscheinen zu lassen. Und für die besondere Art scharfer dunkler Konturierung können wir die ganz ähnlich behandelten Aquarellzeichnungen der weiblichen Trachten in der Albertina von 1500 zum Vergleiche heranziehen, in welchen man die vollständig übereinstimmende klare und scharfe Umrissbetonung in den Augenlidern, an Augapfel und Pupille beachte.

Kurz, die Wagschale senkt sich zu Gunsten auch der Ausführung durch Dürers Hand. Wäre diese als gesichert zu betrachten, so bezeichneten diese Bilder eine höchst interessante Phase auch in der Entwickelung des Meisters als Maler. Welche Bedeutung sie aber den Ideen der Komposition nach haben, soll unsere folgende Betrachtung lehren, welche zugleich die weiteren Beweise für Dürers Autorschaft — wenigstens sicher, was die Entwürfe anbetrifft, und auf diese kommt es ja an — in sich schliefsen wird.

II

Ist meine Annahme, Dürer sei der Schöpfer der »Sieben Schmerzen Marias«, eine richtige, so müssen diese Darstellungen einerseits, wie alle seine Werke, seinem Genius entsprechend durch hohe Originalität der Erfindung ausgezeichnet sein und andererseits ohne Zwang, vielmehr mit ersichtlicher Notwendigkeit, sich in den Entwickelungsgang seiner künstlerischen Vorstellungen einfügen lassen. Beides ist nun in der That in so hohem Grade der Fall, dass man behaupten darf: hätte ein Schüler die Kompositionen erdacht, so hätte derselbe zu einer Zeit, in welcher Dürer gerade auf dieser Stufe selbsterworbenen Könnens und junger Schöpferkraft stand, ganz im Geiste des Meisters, gleichsam demselben seine Ideen vorwegnehmend, kühnsten Gedanken in neuen künstlerischen Gestaltungen Ausdruck gegeben, an welche dann Dürer wiederum in der folgenden Zeit angeknüpft und welche er weiter gebildet hätte. Wie unmöglich dies auch nur zu denken ist, wird eine Darlegung des Verhältnisses, in welchem die einzelnen Darstellungen zu ihnen vorangegangenen und ihnen folgenden stehen, lehren.

1. *Die Beschneidung Christi.* Die ältere, von den Niederlanden gekommene Kompositionsweise zeigt eine ähnliche Versammlung stehender Figuren wie die »Darstellung im Tempel«. Die Handlung wird in einem Chorraum auf dem Altartisch vorgenommen. Als Beispiel nenne ich, da ein Nürnberger Gemälde dieses Gegenstandes nicht erhalten ist, Friedrich Herlins Bild in der Sammlung zu Nördlingen. Eine neue und andere Auf-



Albrecht Dürer
Der zwölfjährige Christus im Tempel
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

fassung, welche aber in rein deutschen Werken aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts vorgebildet erscheint, taucht in dem Holzschnitte des Kobergerschen Schatzbehalters (33. Figur) 1491 auf. Hier sitzt in einem nach hinten geöffneten einfachen Raume der Priester mit hohem Spitzbart nach halb links gewandt auf einem Stuhle und

hält auf seinem Schofse das Kind, an welchem ein knieender bärtiger Mann die Operation vollzieht. Hinter dem Stuhle stehen zwei aufwartende Jünglinge, der eine mit einem Gefäfs; von links schreiten die betende Maria und Joseph mit einem Krückstab heran, gefolgt von einem anderen Mann und einer Frau. Es ist diese, vermutlich von Wilhelm Pleydenwurff geschaffene Darstellung, welche Dürer zu seinem Ausgangspunkt genommen hat. Er behält, nur im Gegensinn sie zeichnend, die Hauptgruppe sowie auch die Stellung von Joseph und Maria bei, aber er vereinfacht die Szene, indem er das andere Paar und die Jünglinge fortlässt und statt der letzteren den die Fackel tragenden Mann im Vordergrunde hinzufügt. Auch er giebt einen einfachen Binnenraum, bringt aber in demselben als nahen Hintergrund für die Figuren einen Vorhang an. Indem er den eintretenden Joseph letzteren beiseite schieben lässt, gewinnt er ein natürliches Motiv der Bewegung für den Nahenden und zugleich die Möglichkeit eines reizvollen Ausblickes in einen dunkeln Vorraum und weiter in einen damit kontrastierenden hell beleuchteten kleinen Hof.

Ist demnach die Darstellung Dürers mit Benutzung des Schemas der Schatzbehalter-Illustration entstanden — mit welch herrlicher Freiheit und Lebendigkeit hat er doch alles neu gestaltet! Welche Natürlichkeit in der Bildung der Gruppe, welche Ungezwungenheit in den Bewegungen, welche Ausdruckskraft in den Physiognomien und Gebärden, welch kühne und grofse individualisierende Charakteristik in den Typen, welche Mannigfaltigkeit in der auf Wirklichkeitsstudien beruhenden Gewandbehandlung, welche Plastik in den Formen, welche Unmittelbarkeit in der Wirkung des von links oben einfallenden Lichtes! Der Vergleich der beiden Werke lässt uns gleichsam das Schauspiel einer Lebensentdeckung, der Befreiung eines in engen und starren Banden Gehaltenen erleben. Mit überwältigender Wirkung für den vergleichenden Beschauer tritt an Stelle der Kunst des XV Jahrhunderts ein ganz neues Ideal in Formen, Farbe und Licht, eine neue künstlerische Welt, und zwar mit jener entzückenden Frische und Freudigkeit, welche den Jugendwerken der Genies einen so ergreifenden Zauber verleiht.

Vielleicht zu gleicher Zeit etwa wie Dürer, vermutlich aber etwas später, hat der Meister des Hausbuches in einer Radierung (L. II) denselben Vorwurf behandelt. Auch er scheint an den Holzschnitt des Schatzbehalters angeknüpft zu haben, wie ich aus der Anbringung der zwei Jünglinge, welche Gefäfse tragen, schliefsen möchte. Wie ganz anders gestaltet sich aber bei ihm die neue Wirklichkeitsempfindung. Als erfinderischer Kopf und munteres Erzählertalent überhäuft er, statt zu vereinfachen, die Szene mit drastisch-humoristischen Figuren und versetzt den sitzenden Priester mit dem Kinde in die Mitte der Komposition. Die seitliche Anordnung der Hauptgruppe und von Figuren im Rücken des Thrones in Hans Holbeins des Älteren Münchener Bild vom Jahre 1502 und in einem Gemälde Zeitbloms im Münster zu Ulm weist deutlicher auf die Schatzbehalter-Illustration hin.

Noch einmal aber, im »Marienleben« (B. 86), hat Dürer selbst die Beschneidung geschildert, und zwar in jener ausführlichen figurenreichen Weise, der er in diesem Werke sich zugewandt hat. So viel mannigfaltiger und belebter, so viel gröfser in der Raumbildung diese spätere Darstellung ist, giebt sie sich doch als eine freie Ausbildung der Dresdener Komposition zu erkennen. Sehen wir von der Menge hinzugefügter Personen wie auch von der Verlegung der Handlung in die Mitte und in den Mittelgrund ab und fassen blofs die Hauptgestalten ins Auge, so zeigt sich eine verwandte Dreiteilung. Statt der diagonalen Anordnung ist eine symmetrische gewählt. Der charakteristische Kerzenträger links ist beibehalten, Maria, in ähnlicher

betender Stellung, mit Joseph in den Vordergrund rechts gebracht, und die Hauptgruppe des sitzenden Priesters mit dem Kinde und des hier gleichfalls sitzenden, die Operation vollziehenden Mannes ist, in perspektivische Tiefenstellung umgesetzt, in die Mitte verlegt. Wie der Kerzenträger, so ist auch das Motiv des Vorhanges, der bis auf die Seiten auseinandergeschoben ist, aus dem Jugendwerke beibehalten.

Hier haben wir also das erste Beispiel des innigen Zusammenhanges zwischen einem späteren Werke Dürers und jenen Dresdener Tafeln. Halten wir uns auch nur an das Äufserliche der Komposition, so müssen wir sagen: wenn Dürer nicht der Schöpfer jener Tafeln gewesen ist, so hat er im Marienleben in auffallender Weise die Arbeit eines Schülers aus viel früherer Zeit ausgenutzt. Dies darf von dem Kenner Dürerscher Kunst doch wohl als höchst unwahrscheinlich bezeichnet werden.

2. *Die Flucht nach Ägypten.* Für einen deutschen Künstler, der in den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts die Flucht nach Ägypten behandeln wollte, war es unmöglich, an dem Kupferstiche Martin Schongauers vorüberzugehen. So hat denn auch Dürers Phantasie sich von demselben anregen lassen. Dies wird aber mehr aus einzelnen Details als aus wichtigen Elementen der Komposition ersichtlich: frei schöpferisch zeigt sich auch hier der Maler der »Sieben Schmerzen der Maria«. Jene Einzelheiten sind: das Motiv des über dem Esel ausgebreiteten Mantels, welcher bei Schongauer freilich vom Rücken herabfällt, bei Dürer selbständig über das Tier gelegt ist, ferner der im Winde wehende Gewandzipfel Josephs, die Haltung im allgemeinen und das Kopftuch der Jungfrau, und endlich die Anbringung eines Tieres zwischen den Bäumen links (bei Schongauer ein Hirsch, bei Dürer ein Einhorn). Im übrigen sehen wir aber auch hier den Maler genial unabhängig und der Natur mit starkem, sicherem Blicke zugewandt. Er lässt den legendarischen Zug der die Bäume niederbeugenden Engel fallen und Joseph rüstig ausschreitend den Esel geleiten. Das bei Schongauer nur angedeutete Motiv des Windes führt er durch, auch das Kopftuch der Maria flattert, und so glaubt man den erfrischenden Lufthauch, welcher den Wandernden entgegenweht, zu spüren. In höchst natürlicher Bewegung, nicht mehr in steifer Haltung, wie bei Schongauer, beugt sich das sicher im Schofse der Mutter gelagerte Kind über deren Arm; ist es eben in Schlaf gefallen, von dem sorgenden Mutterauge bewacht, oder verfolgt es mit seinem Blicke die Dinge unten am Boden, die an ihm vorüberziehen? Maria selbst in ihrer empfindungsvollen Ruhe gehört zu den schönsten Frauengestalten, welche Dürer geschaffen hat, und all das liebevolle Verständnis des Meister für die Tiere verrät sich in dem meisterlich gezeichneten und malerisch aufgefassten Esel. Welchen Schritt hat auch hierin der Maler über Schongauer hinaus gethan! — Auf diesem Bilde befindet sich rechts unten das mit so grofsem Rechte später angebrachte Monogramm.

In der gleichen Darstellung im »Marienleben« (B. 89) erscheint die Dresdener Komposition erweitert und bereichert. Es zeigt sich eine ähnliche Ausgestaltung wie bei der Beschneidung. Die Figuren sind kleiner im Verhältnis zu der wieder mehr im Sinne Schongauers mit tropischen Gewächsen ausgestatteten und durch Engel belebten Landschaft. Joseph schreitet hier führend voran, aber er wendet wie in dem älteren Werke den Blick teilnahmsvoll auf Maria zurück; auch hier flattert sein Mantel im Winde, und er trägt denselben Krückstock, den Dürer, beiläufig gesagt, auch in der »Beschneidung« dem »Schatzbehalter« entlehnt hat. Der über dem Esel ausgebreitete Mantel ist beibehalten, aber Maria wendet sich hier nach hinten zu, so dass man das Kind kaum sieht, und dem Esel ist eine Kuh zugesellt.



Albrecht Dürer
Die Kreuztragung
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

Auch hier also haben wir eine Weiterbildung der früheren Schöpfung festzustellen.

3. *Der zwölfjährige Christus im Tempel.* Es darf wohl ohne weiteres angenommen werden, dass der beschriebene Ausgangspunkt für diese so merkwürdige

und höchst originelle Darstellung in dem Holzschnitte der Weltchronik (Fol. XCV v) oder in einem ihm allgemein entsprechenden Bilde der Wohlgemuthschen Richtung zu sehen ist. Abweichend von der durch ein Herlinsches Gemälde in Nördlingen vertretenen Darstellungsweise des vor den Schriftgelehrten stehenden Knaben ist dieser sitzend in den Mittelgrund versetzt, und sind je zwei Schriftkundige links und rechts vorn angebracht. Maria schaut durch ein Fenster links herein.

Dürer bildet den hier gebotenen Gedanken perspektivischer Tiefenanordnung in der kühnsten Weise aus. Er wagt es, eine etwas schräge Ansicht des Raumes zu geben, welche ihm die deutliche volle Nebeneinanderstellung der drei disputierenden Charaktertypen sowie des durch die Thür hereintretenden Elternpaares ermöglicht, zugleich ihm aber die schwierige Aufgabe stellt, auch die drei Gestalten rechts innerhalb des gegebenen Raumes mit Bestimmtheit ersichtlich zu machen. Er hat sie aus der ihm eigenen dramatischen Kraft glänzend gelöst, indem er die hinterste Figur erregt aufspringen und sich vorbeugen lässt. Mit welcher Freiheit und Natürlichkeit er bei doch so schwieriger Konstruktion die Bewegung der Gestalten gegeben, mit welcher Kunst er bei scheinbarer Willkür das Gleichmafs wahrt und in wie aufserordentlicher Weise er hierfür eine starke Wirkung des von der Thür her einfallenden Lichtes benutzt, muss die gröfste Bewunderung erregen. Welcher Schüler wäre einer Konzeption von solcher Neuheit und Selbständigkeit fähig gewesen? Auch Thieme (L. 29) kann nicht umhin, in Bezug auf Schäuffelein Zweifel zu äufsern: »die lebendige grofse Auffassung«, die ich aber nicht minder in den anderen Bildern finde, »lässt beinahe den Gedanken aufkommen, dass Schäuffelein hier nicht ganz selbständig gearbeitet hat«. Von höchstem Interesse ist es nun, mit diesem Bilde das entsprechende Blatt des »Marienlebens« zu vergleichen. Was wir oben im Hinblick auf die Kunst vor Dürer als erstaunliche Kühnheit und Freiheit bezeichnen mussten, erscheint nun dieser späteren Schöpfung gegenüber nur als ein geistreicher Versuch, die ältere Formel zu beleben. In einer weiten Halle frei in Gruppen verteilt sitzen und stehen die Gelehrten, denen Christus, in den Hintergrund rechts versetzt, die Schrift auslegt. So durchaus anders aber auch die Wirkung dieses Blattes, so sehr die Charakterbildung der einzelnen Figuren auch hinter der grofsen Raum- und Bewegungswirkung zurücktritt, so darf doch das perspektivische Kunststück des Dresdener Bildes als eine Vorstufe zu solcher erreichten Vollkommenheit betrachtet werden. Der Weg zu der neuen Gestaltungsweise ist dort gleichsam schon angedeutet, indem der thronende Christus bereits etwas nach der Seite im Hintergrunde verrückt wird. In den Holzschnitten des Marienlebens haben wir die letzte Konsequenz der mit der alten symmetrischen Komposition vorgenommenen Richtungsveränderung. Von Beziehungen in einzelnen Gestalten ist freilich nur die ähnliche Charakterisierung des zwölfjährigen Knaben durch das halblange sanfte Haar, die Figur des feisten Pharisäers, welche im Holzschnitte ganz hinten angebracht ist, und die links hereintretende betende Maria zu erwähnen. Oder dürfen wir eine solche Beziehung auch in dem spitzbärtigen, auf der Treppe sitzenden Manne zu dem Gelehrten im Turban auf dem Dresdener Bilde gewahren?

4. *Die Kreuztragung*. So einfach und kurz wie in den vorhergehenden Fällen ist bei der Kreuztragung das Verhältniss Dürers zu der vorhergehenden Kunst nicht darzulegen. Die hohe künstlerische Bedeutung der grofsen Kreuztragung Schongauers hat früher bei der Frage nach der ikonographischen Entwickelung, welche die Darstellung dieses Vorwurfs in der deutschen Kunst erfahren hat, jenes Werk so in den Vordergrund treten lassen, dass man andere wichtige Schöpfungen übersehen hat.



ALBRECHT DÜRER

DIE ANHEFTUNG AN'S KREUZ

IN DER K. GEMÄLDEGALERIE ZU DRESDEN



bereicherten Darstellung von 1520 in einer der Zeichnungen in den Uffizien (Br. 967) zum letzten Male auftaucht.

Ein zweiter Typus der Darstellung zeigt *den unter der Last des Kreuzes zusammenknickenden Christus.* Hierfür nenne ich als ein älteres Beispiel: das Gemälde von Multscher. Für unsere Untersuchung kommt besonders der Holzschnitt im Schatzbehalter (81. Figur) in Betracht, welcher Schongauers Stiche (B. 16) das Motiv: Christus hält mit der einen Hand das Schweifstuch der Veronika, entlehnt. Kraft verwertet den Typus in der ersten, zweiten und fünften Station.

Die dritte Gruppe ist durch die Erfindung *des auf die Kniee gesunkenen, mit der Hand auf den Boden sich stützenden Christus* gekennzeichnet. Die früheste mir bekannt gewordene Darstellung ist ein in die Mitte des XV Jahrhunderts zu versetzender Holzschnitt (abgebildet in »Holzschnitte des XIV und XV Jahrhunderts im Germanischen Museum« 1875, Taf. VIII). Dem übertrieben dramatischen, vor entsetzlichsten Motiven der Marter nicht zurückschreckenden Geiste nach vergleicht er sich den Passionsdarstellungen vom Meister des Tucherschen Altares. Christus stützt sich nach vorn gewandt knieend mit der rechten Hand auf den Boden. Zwei karikiert bewegte Schergen bedrohen ihn mit Knütteln; ein dritter, von hinten ein Bein über das Kreuz hebend, tritt ihm auf den Nacken. Simon schleppt das Ende des Kreuzes. Hinter ihm sind vor einem kleinen Stadtthor Maria, Johannes und die Frauen sichtbar. Dann erscheint die Darstellung, aber viel gemäfsigter auf dem Lyversberger Altar in Köln. Christus berührt hier mit der Hand kaum den Boden. Bereichert ist die Szene durch die Figuren der beiden hinten geführten Schächer, durch Krieger und Pharisäer zu Pferde. Ich möchte vermuten (nach den Kriegertrachten, den Schächern und den Reitergruppen), dass Memling, als er sein Lübecker Bild malte, sich dieses Bildes erinnert hat. — Als dritte Darstellung wäre die Kreuztragung des Meisters R. F. in der Wiener Galerie anzuführen, doch zeigt sie die Abweichung, dass Christus sich nicht mit der Hand auf den Boden stützt, sondern dieselbe wie nach dem Boden tastend bewegt. Auch hier, wie beim Lyversberger Meister (auch dann bei Schongauer und Memling), gewahren wir den Schergen, welcher den Dulder am Stricke zieht. Neu erscheint die grauenhafte Figur eines anderen Schergen, welcher (die Stelle des mit dem Fufse Tretenden auf dem Holzschnitt einnehmend) mit einem Stocke die schon gesunkene Gestalt niederdrückt. Maria bricht, von den Armen des Johannes und einer Frau gehalten, zusammen.

In seiner grofsen Kreuztragung (B. 21) hat Schongauer demnach an ältere Werke angeknüpft, und zwar scheint es mir nicht zweifelhaft zu sein, dass er von der Lyversberger Tafel seinen Ausgangspunkt genommen hat, mit lebhafter Phantasie die primitivere bescheidene Darstellung zu seiner erhabenen, figurenreichen Schöpfung erweiternd. Alle Hauptelemente, die in ihr nur lebendig und mannigfaltig entwickelt erscheinen, sind in dem Kölner Bild in kurzer Zusammendrängung gleichsam enthalten. Vor allem aber vergleicht sich die Gestalt Christi in beiden Werken. Schongauer aber findet die Lösung für das, was bei dem älteren Meister und bei R. F. noch problematisch blieb. Indem er eine Terrainerhöhung anbringt, macht er das Motiv der auf den Boden gestützten Hand zu einem natürlichen, und er verwertet diesen Gedanken weiter in dem Sinne, dass auch das Kreuz auf den Boden gestützt wird.

In dieser Form wird der Typus nun von den Nürnbergern übernommen. Das Gemälde von 1485 in St. Sebald zeigt vielleicht am frühesten die Nachahmung des Schongauerschen Stiches; weiter tritt uns diese auf dem Hallerschen Altare in der

Kapelle zum heiligen Kreuz entgegen, wo Veronika, dicht vor Christus angebracht, hinzugefügt ist. Letzteres wohl in Anlehnung an den Holzschnitt des Schatzbehalters, an den auch die Figur des Simon von Kyrene und der spottende, den Mund aufreifsende gemeine Mann erinnert. Dann verwertet Kraft, der das Motiv des auf die Kniee gesunkenen Dulders in der dritten Station in einer von Schongauer unabhängigen Weise bringt, des letzteren grofsen Stich im Schreyerschen Grabdenkmal. Das verrät nicht nur die Hauptfigur, sondern auch die Anordnung der Schächer und die Verlegung der Frauengruppe ganz in den Hintergrund.

Eine vierte Darstellungsweise, die nämlich *des unter dem Kreuze ganz auf den Boden gefallenen Heilandes*, begegnet uns in der sechsten Station von Adam Kraft und in einem Stiche des Hausbuchmeisters (L. 13). Dass beide Werke im Zusammenhang miteinander stehen, scheint mir aus dem in beiden wiederkehrenden Motive des Christus an den Haaren packenden Knechtes und aus der Ähnlichkeit der Wamsauszackung bei je einem Schergen hier und dort ersichtlich zu werden. Da nun jenes Motiv von Kraft immer wieder angewendet wird (auf allen Stationen, im Relief in St. Sebald und im Schreyerschen Grabdenkmal), früher aber nur in dem Holzschnitt des Schatzbehalters gegeben ist, so dürfte anzunehmen sein, dass der Meister des Hausbuches durch das Kraftsche Relief zu seiner Komposition angeregt worden ist, welche er aber in seiner eigentümlichen, drastischen Weise ausbildete.

Auf seinem Holzschnitt der Grofsen Passion hat Dürer, wie wir nun auf Grund des Vergleiches der früheren Schöpfungen feststellen können, in selbständiger und höchst bedeutender Weise alle älteren Hauptmotive verarbeitet. Als Grundschema nimmt er Schongauers kleine Kreuztragung. Er lässt dieser entsprechend den Zug aus einem Stadtthor mit einem Fallgitter herauskommen, bringt wie dort die knieende Veronika im Vordergrunde links, dahinter Maria, Johannes und Soldaten an und macht rechts vorn den am Stricke zerrenden Kriegsknecht zur Hauptfigur. Das Hauptmotiv aber des zu Boden gesunkenen Heilandes sowie die Gruppe der Reiter in türkischen Trachten entlehnt er Schongauers grofser Kreuztragung und giebt rechts den Ausblick in eine weite Landschaft. Erscheint so Dürers Komposition als eine Verbindung und Durchdringung der beiden Stiche des Kolmarer Meisters, so verraten einzelne Elemente in ihr, dass sich des Meisters Phantasie auch Züge aus einzelnen anderen der erwähnten Darstellungen eingeprägt hatte. Die Gestalt des mit einem Stocke stofsenden Schergen, welche schon auf dem Bilde des Meisters R. F. sich findet, konnte ihm aus der Radierung des Hausbuchmeisters und aus dem Relief Krafts in der Sebalduskirche, falls dieses, was schwer zu entscheiden, früher entstanden ist, bekannt sein. Auf letzterem ist, ähnlich wie bei Dürers Waffe, das obere Ende des Stockes als Hammer gebildet. Den die Leiter über dem Kopfe tragenden Mann entnahm er entweder der Schatzbehalter-Illustration oder der zweiten Stationsszene Krafts. Hoff wies darauf hin, dass bei Dürer wie beim Hausbuchmeister das Kreuz mit seiner Breitseite auf der sinkenden Gestalt des Gemarterten aufruht.

So giebt Dürers Werk also gleichsam die Schlussfolgerung aus den verschiedenartigen vorangehenden Gestaltungen. Das entscheidend Neue ist in der Haltung Christi zu gewahren, welcher, die Rechte um das Kreuz legt und, statt mit dieser, wie es seit dem Lyversberger Altar Regel war, mit der Linken sich auf den Boden, und zwar — gleichfalls ein neues Motiv — auf einen Stein aufstützt.

Dieselbe Stellung, nur noch mehr unter der Kreuzeslast gedrückt, welche von der Rechten hier zu erleichtern gesucht wird, ist nun auch auf dem Dresdener Bilde



Albrecht Dürer
Christus am Kreuze
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

der Kreuztragung gegeben. Hier sucht der Blick des Heilandes aber nicht Veronika, welche ganz weggelassen ist, sondern die von Johannes gehaltene zusammenbrechende Maria. Der Meister hat sich auf wenige Figuren beschränkt. Der am Strick zerrende Knecht, welcher eine ähnliche Tracht mit Hängeärmeln wie die

Figur auf dem Stiche des Hausbuchmeisters trägt, spielt auch hier eine Hauptrolle; auch hier tritt aus dem Stadtthor mit dem Fallgitter der die Leiter tragende Mann hervor, der zweite Scherge bedroht Christus von hinten, hier mit dem Stricke — ein Motiv, welches zuerst Schongauer in der grofsen Kreuztragung, dann Kraft in der fünften Station gebracht hatte — alle anderen Soldaten, die Reiter und Simon von Kyrene sind weggelassen. So wirkt bei gröfster Verwandtschaft (man vergleiche dieselbe auch in dem Faltensturz der Gewandung Christi) die Dresdener Darstellung wie eine Abbreviatur des Holzschnittes der Grofsen Passion. Oder haben wir sie gleichsam als eine Vorstudie zu diesem aufzufassen? Die Frage ist schwer zu entscheiden. Die in dem Gemälde (wie im Schatzbehalter) angewandten Heiligenscheine wollen nichts besagen, da es sich bezüglich ihrer um einen bestimmten Wunsch des Bestellers handeln dürfte. Die gröfsere Vollkommenheit in der Komposition und im Typus Christi würde für den Holzschnitt eine etwas spätere Entstehung annehmen lassen, so auch das gröfsere Mafs in der Bewegung: eine übertreibende, aber freilich sehr eindrucksvolle Drastik, ein stärkerer Naturalismus macht sich in der Dresdener Szene, vor allem in der Hauptgestalt, geltend. Andererseits aber ist für deren Komposition der Zusammenhang mit der vorhergehenden Kunst nicht mehr so deutlich sichtbar, was wieder für eine etwas spätere Entstehung sprechen würde.

Für diese könnte auch die Beziehung, welche sich zwischen dem Dresdener Bilde und der Kreuztragung der Grünen Passion vom Jahre 1504 findet, geltend gemacht werden. Auch auf letzterem Blatte stützt nämlich Christus, welcher in der Gewandung freilich der Gestalt der Grofsen Passion nachgebildet ist, mit der Rechten das Kreuz, nur lastet dieses nicht mehr so auf dem Rücken, sondern ist nach hinten herabgesunken. Und der mit der Geifsel schlagende Scherge erscheint hier wieder. Aber auch diese Wahrnehmung entscheidet nichts, da Dürer in der Albertina-Zeichnung — und dies ist das Wichtige — eben an seine beiden früheren Kompositionen anknüpft und Motive aus dem Dresdener Bilde in seine Szene, welche sonst die Darstellung der Grofsen Passion im allgemeinen wiederholt, einfügt. Als er dann 1509 für seine kleine Holzschnittpassion den Gegenstand behandelt, giebt er seinen Typus der Bewegung Christi auf und kehrt wieder zu der Schongauerschen zurück, indem er Christus sich auf den rechten Arm stützen lässt. Doch bleibt die Wendung des Kopfes zu Veronika hin gewahrt. Viel tiefer unter dem Kreuze auf den Boden gesunken, erinnert die Gestalt in der dramatischen Art, mit der sie aufgefasst ist, an das Jugendwerk des Meisters in Dresden. Auf der Florentiner Zeichnung von 1520 endlich bringt er in weiterem Zusammenhang wieder die Hauptgruppen aus der Grofsen Passion.

Mögen wir nun das Dresdener Bild kurz vor oder kurz nach dem grofsen Holzschnitt ansetzen — ich neige doch dazu, es als den ersten kühnen Versuch Dürers, den Vorwurf in seiner Weise zu gestalten, zu betrachten —, der natürliche und dabei doch freie Zusammenhang, in dem das Werk mit allen anderen, den gleichen Stoff behandelnden Schöpfungen des Meisters steht, beweist auch hier Dürers Autorschaft. Das neue entscheidende Dürersche Bewegungsmotiv Christi taucht hier zuerst auf.

5. *Die Kreuzannagelung.* Als die kühnste unter den Kompositionen der »Sieben Schmerzen der Maria« ist unzweifelhaft die »Annagelung Christi an das Kreuz« zu bezeichnen. Der äufserst gewagte Versuch einer perspektivischen Verhältnismäfsigkeit der Figuren auf dem steil ansteigenden Terrain, der Verkürzung des von unten gesehenen Hauptes Christi und der Anordnung der Lage des Kreuzes nach abwärts hätte von vornherein den Gedanken an irgend einen Schüler Dürers ausschliefsen

sollen. Hier verrät sich auf das Unverkennbarste der Wagemut eines genialen, schwierige Probleme aufsuchenden jungen Meisters.

Zwei Gestaltungen des aller Gestaltung widersprechenden furchtbaren Stoffes waren in ihr gegeben: die eine bringt Christus neben dem Kreuze sitzend, die andere zeigt die Annagelung. Letztere nimmt Dürer auf. Die Unfähigkeit zu perspektivisch wahrscheinlicher Raumgestaltung, verbunden mit dem Verlangen, die Figuren übersichtlich zu geben, hatte die Anordnung eines aufsteigenden Terrains bestimmt, auf welchem das Kreuz schräg nach aufwärts liegt. An diesem Schema also hält Dürer fest; nur richtet er, wie erwähnt, das Kreuz nach abwärts. In seiner krassen Weise schildert der Meister der Kupferstichpassion von 1446 die Szene: drei Schergen schlagen die Nägel ein; ein vierter, auf dem Rücken liegend, zieht die um die Beine des Gemarterten gelegten Stricke an, ein fünfter bläst das Horn, welche beiden letzteren Figuren, beiläufig gesagt, von Dürer in der Geifselung der Grofsen Passion verwertet worden sind. Hinter dem Hügel ragen die Köpfe von Soldaten hervor. Ganz ähnlich ist die Szene auf einem etwas späteren Holzschnitte im Germanischen Museum (Holzschnitte des XIV und XV Jahrhunderts, Taf. XXIV) gegeben. Ein befehlender Hauptmann ist hinzugefügt. Dieser erscheint auch auf einem anderen Holzschnitt (Taf. CXXXII aus dem Ende des Jahrhunderts), welcher hinter dem Hügel aber die halben Figuren von Maria, Johannes und den Frauen sehen lässt. Die 85. Figur des Schatzbehalters lehnt sich, wie Hoff bemerkt hat, an den Stich von 1446 an, zeigt aber den Befehlshaber. An der einen Hand ist schon das grausame Werk verrichtet, an der anderen und an den Füfsen wird es von zwei Henkern vollzogen. Ein dritter zieht den Strick um einen Pfahl.

Dürer nun bringt die neue, auch von Memling (Bild in Turin) nicht gekannte Figur des Schergen, welcher ein Loch in den einen Kreuzesarm bohrt. Dieselbe Figur hat er, wie Rieffel richtig bemerkt, auch auf der Marter der Zehntausend (B. 117) angebracht. Er beschränkt die Zahl der Henker auf drei, übernimmt das Detail des Korbes mit den Werkzeugen aus dem Schatzbehalter und bildet die von dem Holzschnitte (Germ. Mus. CXXXII) angedeutete Gruppe der Maria, Johannes und Frauen zur eingreifenden Bedeutung aus, in Berücksichtigung des Anteiles, welcher in diesen »Sieben Schmerzen« der Maria zukommt. Hier erscheint die ihren Mantel vor das Gesicht haltende Frau, der wir auch auf der »Kreuzigung« und der »Beweinung« der Grofsen Passion begegnen und welche aus Schongauers »Christus am Kreuz«, B. 17, und der »Kreuzigung«, B. 24, herstammt. Was aber ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient bei dieser gänzlichen Neugestaltung der älteren Komposition durch Dürer, ist die Auffassung Christi als eines Leidenden, während er im Schatzbehalter schmerzlos dargestellt ist. Schon in der Dresdener Tafel also erscheint diese Änderung, welche Hoff mit Recht bei Betrachtung der »Annagelung« in der Grünen Passion hervorgehoben hat.

In letzterem Blatt von 1504, welches in der freieren landschaftlichen Darstellung, in der geglückteren perspektivischen Anordnung und in den freieren Bewegungen das gereifte Können des Meisters veranschaulicht, giebt Dürer die unnatürliche Stellung des Abwärtsliegens der Hauptgestalt auf und nähert sich in Bezug auf die Figuren der Henker und der Gruppe der Zuschauer wieder mehr der Illustration des Schatzbehalters, wie Hoff dargelegt hat, indem er zugleich die Gestalt des den Strick anziehenden aus der Passion von 1446 anbringt, aber sein eigenes früheres Gemälde hat er doch nicht vergessen. Ihm entnimmt er, wie immer aber Neues gestaltend, die Gruppe der Frauen und des Johannes, die auch hier im Hintergrunde sichtbar



Albrecht Dürer
Die Beweinung Christi
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

wird, und verwertet das in Dresden gegebene Motiv des am Boden liegenden Rockes in bedeutenderer Weise. Als er dann später noch einmal in der Kleinen Passion den Stoff zu behandeln hatte, that er einen weiteren Schritt in perspektivischen Verkürzungen, verteilt die Gestalten in ungezwungener Weise durch den ganzen Raum,

bringt die Frauen noch weiter in den Hintergrund und nimmt aus dem Dresdener Bild wieder die für dieses von ihm neu erfundene Figur des Mannes, der ein Loch in den Kreuzesarm bohrt, herüber. So stehen auch diese drei Werke in innigem Zusammenhang, insofern Kompositionsgedanken, welche in der Dresdener Tafel zuerst, und zwar als bedeutsame Neuerungen der älteren Kunst gegenüber, auftreten, in die späteren Schöpfungen übernommen worden sind. Ist Dürer nicht der Schöpfer der Dresdener Tafeln, so wäre nicht er der Neuerer — wie wiederum ersichtlich wird —, sondern ein Schüler, dessen wichtige Erfindungen er nur ausgenutzt.

6. *Christus am Kreuz und die Seinen.* Auch hier wie in der eben besprochenen Komposition ist es die Kühnheit und Eigentümlichkeit der Anordnung, welche volle Beachtung und Würdigung verlangt. Die typische, selbst von Schongauer noch gewahrte symmetrische Aufreihung der Figuren zu beiden Seiten des in die Mitte gestellten Kruzifixus ist aufgegeben. Christus erscheint, halb von der Seite gesehen, also nach halb links gewandt, an den rechten Rand des Bildes und die Gruppe der Freunde auf die linke Seite desselben versetzt. Auch hier ein Versuch der Verkürzung, auch hier eine neue freie Gruppierung der Gestalten!

Dass Dürer durch Schongauers Kruzifixusdarstellungen angeregt worden ist, kann nicht zweifelhaft sein, insonderheit durch jene Darstellung von B. 17, welche den Schmerz der Maria, des Johannes und der Frauen schildert. Hier fand er die knieend den Stamm umschlingende Magdalena, hier jene schon früher erwähnte Frau, welche den Mantel vor das Gesicht zieht, die aber auch auf der Kreuzigung B. 24 zu finden ist. Die in letzterem Stich am Boden sitzende Frau (die übrigens schon beim Meister von Flémalle zu finden ist) gab ihm wohl den Gedanken der ähnlichen Gestalt für sein Bild ein. Alles Geschaute aber ist in durchaus origineller Weise einer neuen Konzeption dienstbar geworden. Die Freiheit, mit der dies geschehen, verrät das grofse Genie. Dieser Satz bliebe zu Recht bestehen, auch wenn die allgemeine Gesamtanlage der Komposition einem älteren Werk entnommen wäre. Und dies scheint nun in der That der Fall. Es giebt ein Bild — freilich, soweit ich sehen konnte, nur ein einziges —, welches früher als die Dresdener Tafel die Seitwärtsstellung und zugleich einen allerdings noch sehr gemäfsigten Versuch der Schiefstellung des Kruzifixus zeigt. Es ist das bedeutende Bild des Meisters vom Marienleben in dem Kölner Museum. In etwa gleicher Entfernung vom Kreuze, wie bei Dürer, stehen links Johannes und Maria; Magdalena ist betend rechts vom Stamme in die Kniee gesunken. Ob nun der Kölner der Erfinder gewesen oder sich an ein verloren gegangenes Werk der niederländischen Schule gehalten hat, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls muss Dürer als ein Nachfolger von ihm bezeichnet werden, der das perspektivische, von jenem nur angedeutete Problem energisch anfasst und in bedeutender Weise löst. Ein anderer Verehrer des Meisters des Marienlebens, der Meister des Hausbuches, kehrt zur Mittelstellung des Kreuzes in seiner Radierung L. 15 zurück, behält aber, in offenbarer Erinnerung an das Kölner Bild, die Anordnung von Maria und Johannes links, von Magdalena (der eine zweite Frau gesellt ist) rechts bei.

Wieder aber weist das Dresdener Gemälde als eine Vorstudie gleichsam auf eine spätere Schöpfung Dürers hin, nämlich den Kupferstich vom Jahre 1508 (B. 24), welcher das gleiche Thema behandelt: hier ist der Kruzifixus in ähnlicher Weise, wenn auch nicht so sehr, in Schrägstellung auf die rechte Seite versetzt. Das ältere Motiv ist neu bearbeitet, die feierliche Ruhe der Trauernden in leidenschaftlichen Schmerz verwandelt worden. Ein Nachklang macht sich dann in dem Stiche von

1511 (B. 13) bemerkbar. Auffallend ist es, dass die nächste Darstellung des gleichen Typus, die wir Gerard Davids Hand verdanken (Gemälde in Berlin), weniger diesen Stichen als vielmehr dem Dresdener Bilde verwandt erscheint. Vergleichen wir aber weiter Einzelheiten im letzteren mit den späteren Darstellungen, welche Dürer von der Kreuzigung gemacht hat, so ergeben sich auch darin Beziehungen. Von der Übereinstimmung des Christus mit dem der Kreuzigung in der Grofsen Passion ist schon die Rede gewesen, ebenso von der dort gleichfalls erscheinenden, den Mantel vor das Gesicht haltenden Frau. Die krampfhaft gefalteten Hände der Maria finden sich bei den beiden stehenden Frauen in demselben Holzschnitt und in jenem der grofsen Beweinung Christi wieder. Auf dem Gemälde in Ober-St. Veit kann die den Stamm umschlingende Magdalena allgemein an jene in Dresden erinnern, klingt die Gruppe der zusammenbrechenden Maria und der ihr Beistehenden aber mehr an die gleiche in der Dresdener »Annagelung« an. In ganz ersichtlicher Weise aber nimmt der Meister in der Kreuzigung der »Grünen Passion« (1505) aus dem Dresdener Gemälde die Gestalt der hier von Johannes gehaltenen, nach halb rechts hinten gewendeten Maria auf; die Anordnung des Kopftuches ist die fast gleiche, nur hält sie hier betend die Hände, wie dort Johannes. Auch Magdalena hat ihren Platz am Kreuz bewahrt.

7. *Die Beweinung Christi.* Das Gemälde in Dresden und der Holzschnitt der Grofsen Passion gehören eng zusammen. Beiden Werken gemeinsam ist die Zahl der Figuren, die Lage des an Johannes gelehnten Christus, die Christi Hand erfassende knieende Mutter, die jammernd ihre Arme emporwerfende Magdalena, die am Boden ruhende Dornenkrone. Die wesentlichen Verschiedenheiten beruhen in der Anbringung von Joseph und Nikodemus auf dem Bilde, während auf dem Holzschnitte zwei Frauen gegeben sind, weiter in der Haltung des mehr nach vorn und nach der Seite gerückten Johannes, welcher auf dem Holzschnitte den Heiland unter den Armen fasst, und endlich im Hintergrunde: in Dresden ist die Gruppe am Fufse des Kreuzes, in der Grofsen Passion in der Nähe des Grabes versammelt. Die höhere Vollendung in Komposition und Ausdruck des Holzschnittes würde für seine etwas spätere Entstehung sprechen. Diese Annahme könnte ihre Bestätigung durch einen Blick auf Wolgemuts Beweinung in St. Lorenz erhalten. Wieder freilich zeigt sich die Gröfse des Schrittes, welchen Dürer in den »Sieben Schmerzen der Maria« über die ältere Kunst hinaus gethan, das entscheidend Neue im Aufbau und dramatischen Geiste der Darstellung — bei Wolgemut hält Maria den Leichnam —; aber in einigem, wie in der Frau mit dem Salbengefäfs, in der Hinzufügung der beiden Männer und in der Versetzung der Gestalten unter das Kreuz ist die Beziehung zu Michels Werke zu erkennen. Wohl mit Absicht hat Dürer dann in der Grofsen Passion Joseph und Nikodemus durch zwei Frauen (die eine knieende in ziemlich getreuer Nachahmung des Motives der Kreuzigung Schongauers (B. 24) entnehmend) ersetzt, da diesen Männern ja eine bedeutende Rolle auf dem folgenden, gegenständlich verwandten Holzschnitt der Grablegung bestimmt war.

Als nächstentstandene Schöpfungen sind die Gemälde der Beweinung in Nürnberg (Holzschuhersche Tafel) und in München (Glimmsche Tafel) zu nennen. Ersteres scheint das ältere zu sein, da es eine nähere Beziehung zur Grofsen Passion aufweist. Es enthält dieselbe Figurenzahl, schildert in gleicher Weise den Vorgang in der Nähe der Grabesgruft (mit dem Ausblick links in der Ferne nach dem Calvarienberg) und zeigt die gleiche Anordnung der knieenden Frau links und der im Hintergrunde stehenden; doch sind hier wieder, wie in Dresden, Joseph von Arimathia und

Nikodemus eingeführt. Maria hält nicht mehr die Hand des Sohnes, und Johannes knieend scheint den Leichnam aufrichten zu wollen. Macht sich hierin gleichsam eine Andeutung der bevorstehenden Grablegung bemerkbar, so wird dieser Hinweis in dem Münchener Gemälde deutlicher. An Stelle des Johannes ist Joseph getreten, welcher stehend bemüht ist, Christus emporzuheben, indem Nikodemus den anderen Zipfel des Leichentuches gefasst hat. Die ganze, nun aus neun Figuren bestehende Gruppe ist pyramidal aufgebaut und abgeschlossen. Maria verharrt in derselben Stellung wie im Nürnberger Bilde, Magdalena, die hier die gleiche Nürnberger Tracht wie die eine Frau in Dresden erhalten hat, fasst die Hand des Entrissenen. Die Szene geht am Fufse des Kreuzes vor sich.

In der Grünen Passion ist die Beweinung ganz zur Grablegung geworden, in dem Motiv des Christus emporhebenden Joseph aber verrät sich der Anschluss an die Darstellung in München, nicht an die Grablegung der Grofsen Passion. Neu ist der Gedanke, Magdalena die Füfse Christi küssen zu lassen. Dann, in dem Kupferstiche von 1507 (B. 14), kehrt Dürer wieder zur Schilderung der eigentlichen »Beweinung« unter dem Kreuze, wie er sie in dem Dresdener Bilde gegeben hatte, zurück. Joseph von Arimathia und Nikodemus sind wieder zu Nebenfiguren geworden und in den Hintergrund versetzt. Die Komposition aber ist in einer ganz anderen Weise konzipiert, insofern der von Johannes gehaltene Leichnam, dessen linken Arm Maria, ähnlich wie in Dresden, mit beiden Händen hält, fast von vorn gesehen wird. Und an dieser Idee hält der Meister auch in der Kleinen Passion fest, nur dass er, kühner in der perspektivischen Anordnung, die Motive der Zeichnung der Grünen Passion: die Magdalena, welche die Füfse küsst, und die seitwärts knieende, von Johannes gehaltene Maria, verwertet und wiederum Joseph von Arimathia Christus halten lässt. Hier, möchte man annehmen, ist der Augenblick gedacht, in welchem soeben die heilige Last vom Kreuze genommen worden ist. Noch weiter in der verkürzten Darstellung Christi, derentwegen, wie Hoff richtig bemerkt, die Studie gemacht zu sein scheint, geht der Künstler in einer Zeichnung von 1513 (Bremen, Lippmann, Nr. 117). Endlich behandelt er noch einmal 1521 den Vorwurf in einer Zeichnung (Lippmann, 379), welche das im Dresdener Bilde zuerst aufgestellte Thema zur höchsten Vollendung gebracht zeigt. War in diesem die Konzeption des Ganzen in genialer neuer Weise von der Gestaltung der innig verbundenen Gruppe von Mutter und Sohn ausgegangen, also gleichsam von der Idee der »Pietà«, war diese innige nahe Beziehung der beiden Gestalten dann allmählich aufgegeben worden, tauchte sie wieder in dem Kupferstich von 1507 auf, so wird sie jetzt wieder, ja in so starker Weise betont wie nie zuvor. Alle anderen Gestalten treten in den Hintergrund zurück, damit die Teilnahme sich ganz der Pietà zuwende; und diese ist, wie Hoff schon bemerkt hat, in neuer Auffassung gegeben. »Der Schmerz Marias hat sich in heilige Mutterliebe aufgelöst.«

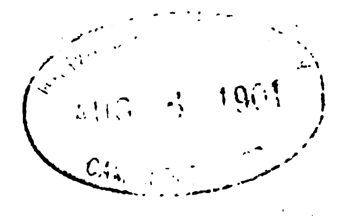
Die Anerkennung, welche in solchem Zurückgreifen Dürer der geistigen Bedeutung seines Jugendwerkes zu teil werden lässt, hat etwas Ergreifendes. Ein scheinbar unwesentlicher Zug sagt hier unendlich viel: als ein zu höchstem Können gereifter Meister hat er kein ausdrucksvolleres Motiv für die Haltung der rechten Hand Christi wählen können als jenes, das er dereinst im Dresdener Bilde gefunden (noch einmal erscheint es in der Nürnberger »Beweinung«), und deshalb hat er es in seiner Zeichnung von 1521 wiederholt. So erscheint denn auch die Dresdener Beweinung unlöslich eingewoben in die Geschichte seiner künstlerischen Entwickelung.

Soweit eine künstlerische Thatsache aus Kriterien des Stiles und des geistigen Gehaltes dargelegt werden kann, dürfte die Behauptung, Dürer und kein anderer sei der Schöpfer der »Sieben Schmerzen der Maria« in Dresden, bewiesen worden sein, freilich aber nur für den, welcher die Argumente bis ins einzelnste hinein nachprüft. Formensprache wie Komposition deuten in gleicher Weise auf Dürer hin.

Noch einmal aber haben wir trotzdem den möglichen, bereits angeführten Einwurf zu berücksichtigen: »hätte nicht ein geistreicher Schüler diese Kompositionen in späterer Zeit, als sie bisher angesetzt wurden, also nach 1500, ja nach 1511, da die Holzschnittfolgen erschienen waren, mit Benutzung der Werke Dürers, die Eindrücke frei umgestaltend, anfertigen können«? Hiergegen wäre zu bemerken, erstens, dass alles, was wir von Schülerarbeiten aus jener Zeit kennen, eine ganz andere, entwickeltere Formensprache, malerische Technik und Stil zeigt, zweitens, dass es undenkbar wäre, ein Schüler habe, von den gewaltigen Fortschritten der Kunst des Meisters absehend, die vollendeteren Kompositionen desselben gleichsam wieder auf viel primitivere Elemente zurückgeführt, und drittens, dass es ebenso unbegreiflich bliebe, wie der Nachahmer sich in den Formen mit einer unbeirrbaren Sicherheit an den Stil der Apokalypse und der früheren Blätter der Grofsen Passion gehalten habe. Jener Einwand wird jedoch nach den hier gegebenen Darlegungen gar nicht mehr gemacht werden; sind doch darüber, dass die »Sieben Schmerzen Marias« in den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts gemalt sein müssen, bis auf Thieme, welcher sie aber als Werke Schäuffeleins auch nicht später als 1505 entstanden denkt, alle Forscher sich einig gewesen. Unsere Untersuchung ermöglicht uns nun die genaue Datierung. Man kann nur zwischen den Jahren 1497, 1498 oder 1499 schwanken: die Verwandtschaft mit den Tucherschen Portraits einerseits, mit der Apokalypse und den Passionsholzschnitten andererseits macht 1498 wahrscheinlich.

In ihrer Unscheinbarkeit verdienen sie eine höchst bedeutende Stelle in der Geschichte der Dürerschen Kunst: als Dürers älteste uns bekannte Darstellungen von Szenen aus der Jugend und aus der Passion Christi zeigen sie den Ausgangspunkt der ganzen grofsen schöpferischen Thätigkeit des Meisters auf diesem Gebiete. Deutlicher als andere Werke belehren sie uns über das Verhältnis, in welchem er zu der voraufgehenden Kunst steht. So haben unsere mühsamen Untersuchungen nicht allein Beweismaterial, sondern zugleich Nachweise von allgemeiner Bedeutung ergeben. Fäden, welche auf die Werke Martin Schongauers, Hans Memlings, Adam Krafts, Wolgemuts und Pleydenwurffs, des Meisters des Hausbuches, ja vielleicht auch des Lyversberger Malers zurückführen, konnten verfolgt werden. Und andererseits wird ein helleres, ja vielfach neues Licht auf die starken, grofsartigen Bestrebungen geworfen, welche der junge Künstler nicht allein der Wiedergabe des individuell Charakteristischen in Typen und Ausdruck, sondern auch der Herausbildung bestimmter Lichtwirkung und perspektivischen Problemen widmete — das neue Land ist entdeckt!

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND

III. HEFT

BERLIN 1901

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, H. v. TSCHUDI

Redakteur: FERD. LABAN

JAN VAN EYCKS BILDNIS EINES BURGUNDISCHEN KAMMERHERRN

VON WILHELM BODE

Durch James Weale, den bekannten Forscher im Gebiete der altniederländischen Kunst, ist im letzten Jahrgang der Gazette des Beaux-Arts (1900 p. 173 ff.) unter Beigabe einer Heliogravüre, das kleine Bildnis eines alten Mannes mit einem Stabe in den Händen, das vor etwa Jahresfrist im englischen Kunsthandel auftauchte, als ein Werk des Jan van Eyck in die Litteratur eingeführt worden. Nachdem das Gemälde, das damals noch nicht von der Berliner Galerie erworben war, wie Weale irrtümlich angiebt, sondern sich im Besitz eines Berliner Sammlers befand, inzwischen durch dessen Entgegenkommen und die Vermittelung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins unserer Galerie einverleibt werden konnte, geben wir an dieser Stelle eine künstlerische Nachbildung, die wir Professor Halms Bewunderung für das Gemälde verdanken. Der malerische Stich, ein würdiges Gegenstück zu Gaillards klassischem Stich des »Mannes mit den Nelken«, wirkt so lebendig auf den Beschauer und spricht so klar den Namen des Künstlers, dass es genügen würde, für alles weitere auf Weales Aufsatz zu verweisen, müsste nicht seine Bestimmung der Persönlichkeit auf Grund des von ihm angeführten Materials mit einer gewissen Reserve aufgenommen werden. Auch verlangt die inzwischen erschienene Arbeit von Karl Voll über die Werke des Jan van Eyck, die eine kecke Kritik an einer beträchtlichen Zahl bisher anstandslos dem Künstler zugeschriebener und sogar bezeichneter Gemälde desselben übt, ein näheres Eingehen auf die Eigentümlichkeit unserer Tafel, um die Berechtigung seiner Bestimmung auf Jan van Eyck nachzuweisen. Denn eine andere Beglaubigung als in sich trägt das kleine Bildnis nicht.

Das Bild ist auf Eichenholz gemalt und misst 26 cm in der Höhe bei 19,5 cm in der Breite. Die Technik ist die charakteristische Ölmalerei der Brüder van Eyck. Auch die Anbringung eines (jetzt freilich durch späteres Abhobeln fast ganz beseitigten) Kreidegrundes auf der Rückseite der Tafel und die steinfarbene Bemalung desselben, um dadurch das Brett vor Werfen und Reifsen zu bewahren, entspricht einer Gewohnheit des Jan van Eyck, die ihm fast allein eigentümlich ist. Über die Herkunft des Bildes ist nur bekannt, dass es im Anfange des vorigen Jahres aus der Sammlung der Marchesa Coccapanni in Modena erworben wurde und wahrscheinlich, wie die übrigen Bilder dieser jetzt zerstreuten Sammlung, durch Erbschaft aus der bekannten Genueser Familie Imperiali nach Modena gelangt war. Die Inschrift auf der Rückseite mit Tusche oder Tinte: Andrea Manteña, scheint zu verraten, dass sich das Bild um 1600, auf welche Zeit die Schrift weist, in spanischem Besitz befand — vielleicht in einer der spanischen Provinzen Italiens, wie gerade in Genua.

Der Dargestellte ist uns durch andere Nachbildungen nicht bekannt; dass er ein hochgestellter Mann aus der Umgebung der Burgunder Fürsten war, bezeugt der



Jan van Eyck pinx. Peter Halm sculp.

Bildnis eines Burgundischen Kammerherrn

In der Gemäldegalerie der k. Museen zu Berlin



künstlerischen Würdigung wieder Platz machen, die da wieder ansetzen muss, wo sie durch Voll unterbrochen worden ist.

Weales Bestimmung der Persönlichkeit und des Meisters unseres Mannes mit dem Stabe steht in *einer* Beziehung jedenfalls nichts entgegen: die Tracht des Dargestellten gehört in die Zeit der van Eyck. Der prächtige Mantel aus Burgunder Samt hat ein besonders frühes, gotisches Muster, das sich nach der Mitte des XV Jahrhunderts nicht mehr findet, und dem hohen dicken Filzhut von merkwürdiger kesselartiger Form begegnen wir nicht über den Tod des Jan van Eyck hinaus. Diese Hutform ist am bekanntesten aus dem berühmten Doppelbildnis des Arnolfini und seiner Frau in der National Gallery zu London vom Jahre 1434 und aus dem »Mann mit den Nelken« in der Berliner Galerie, in dem wir nach Weale — wie er wohl aus dem Antoniuskreuz mit der Glocke auf der Brust schliefst — »wahrscheinlich Antoine de Vergy oder Antoine de Toulougeon, beide burgundische Räte«, zu erkennen haben.

Wie in den meisten Eyckschen Bildnissen ist der Dargestellte in etwas über Drittel-Lebensgröfse auf schwarzem Grunde gegeben und in Zweidrittel-Profil nach links genommen. Der ernste Blick ist nach derselben Seite gerichtet wie Kopf und Gestalt. Beide Hände halten den dünnen weifsen Stab; sie sind ganz ähnlich, nahe am Rande des Bildes, angeordnet, wie in mehreren anderen Bildnissen Jan van Eycks, namentlich im sogenannten Timotheus von 1432. Das Kolorit ist tief gestimmt und, obgleich nicht so farbenprächtig wie in den meisten Eyckschen Bildnissen, doch von gröfster Feinheit und Leuchtkraft der Farben. Auf dem schwärzlichen Grund, unter dem grauschwarzen Filzhut und gegen das tief violette Samtgewand hebt sich der voll belichtete Kopf mit seiner warmen rötlichblonden Karnation kräftig und leuchtend ab. Zu den Händen von ähnlichem Ton und beinahe gleicher Kraft der Farbe leiten die grofsen goldenen gotischen Blumen von kühlem metallischen Glanz mit einzelnen weifslichen und rötlichen Tönen, die in den dunklen Stoff des Rockes eingewebt sind. Der rötlichbraune Pelzbesatz am Hals und an den Händen ist als stärkster warmer Ton mit feinster Berechnung unmittelbar neben das gebräunte Fleisch, mit seinen echt Eyckschen kühlen rosafarbenen Tönen auf den Backen, gesetzt, da die Karnation sonst, namentlich in der kühlen dunklen Umgebung, zu warm hervorleuchten würde. Kräftigere Lokalfarben finden sich nur in der Ordenskette mit ihren kleinen goldenen Gliedern und den blau emaillierten, von roten Strahlen umgebenen Feuersteinen dazwischen; so bescheiden sie auftreten, so fein berechnet sind sie auf die Belebung der Farbenwirkung des ganzen Bildes.

Wie sich die Art des Jan van Eyck in der Färbung in durchaus charakteristischer und ganz eigenartiger Weise geltend macht, so auch in der Zeichnung und Behandlung. Die Zeichnung ist bestimmt, doch ohne alle Härte und beinahe leicht, in das mit wenig Schatten modellierte Gesicht eingetragen. Die Haut des mit dem Alter stark zusammengefallenen Gesichtes sitzt halb schlaff über den Knochen, deren Bau deutlich darunter erkennbar ist. Das Ohr, der lippenlose, fest geschlossene Mund, die müden wasserblauen Augen mit ihrem strengen, unerforschlichen Blick, der ganz dem des Jodocus Vydt entspricht, sind trefflich gezeichnet und modelliert, sie werden aber noch übertroffen durch die Hände, die der Künstler in keinem zweiten Bilde besser verkürzt hat. Der Farbenauftrag ist der weiche, vertriebene Vortrag des Jan van Eyck, der den Eindruck des Lebens mit gröfster Treue wiedergiebt, ohne dabei irgendwie ängstlich zu sein. Bei näherem Studium erkennt man auch hier, mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit der Hand der Künstler seine Bilder ausführte. Seine tech-

nischen Mittel: die Schönheit der Farbe, ihren emailartigen Schmelz und ihre flüssige Vertriebenheit und Klarheit, die kein Künstler nach ihm wieder in dieser Feinheit und Pracht erreicht hat, beherrscht der Künstler im vollsten Mafse auch in diesem kleinen Bilde, dessen koloristischer Reiz bei der vortrefflichen Erhaltung ganz ungetrübt zur Geltung kommt und den grofsen Eindruck der bedeutenden Persönlichkeit womöglich noch steigert.

Zum Vergleich mit unserem Bilde habe ich nur wenige Bildnisse des Jan van Eyck herangezogen; ebensoviele stets anerkannte oder erst in neuerer Zeit bekannt gewordene und unter allgemeiner Zustimmung ihm zugesprochene Bildnisse des Meisters liefs ich nur aus dem einen Grunde unberücksichtigt, weil sie durch Dr. Voll dem Jan van Eyck abgesprochen und als mittelmäfsige oder geringe Gemälde bezeichnet worden sind. Mit welchen Gründen, das lohnt eine kurze Prüfung, um zu erkennen, mit welchen Waffen Voll die bisherige Eyck-Forschung anzugreifen wagt und die in mehreren Generationen mühsam gewonnenen Resultate über den Haufen zu werfen glaubt.

Unter diesen angeblich »falschen« Gemälden befinden sich zwei bekannte Bildnisse, die mit dem Namen und der Jahreszahl bezeichnet sind: der Mann mit dem roten Turban von 1433 in der National Gallery zu London und der Jan de Leeuw von 1436 in den Wiener Hofmuseen. In der Inschrift des Londoner Bildes, die Voll nicht gerade als »Fälschung« erklärt, während er sonst mit diesem für jene frühe Zeit doch ganz ungeeigneten Wort gern bei der Hand ist, soll es »sonderbar berühren, dass sie so gar nicht kalligraphisch ausgeführt ist«. Dass sie nach Inhalt und Form sich nicht anzweifeln lässt, verschweigt Herr Voll; die vermissten Schnörkel, wie sie die Inschrift in dem Londoner Arnolfini-Bild aufweist (dem Platz entsprechend, an dem sie wie ein Ornament wirken soll), finden sich aber in den meisten Eyckschen Inschriften nicht und wären hier auf dem schmalen Rahmen, und da das Ganze in lateinischen Kapitälen geschrieben ist, überhaupt ganz unpassend gewesen. Die Inschrift stimmt durchaus mit denen auf dem Genter Altar, auf dem Dresdener Altärchen und auf dem Bildnis der Frau des Künstlers, die in der gleichen Weise auf dem Rahmen angebracht sind. Das gleiche gilt auch für die Inschrift auf dem Rahmen des Jan de Leeuw. Schon die Art der Anbringung und die Form der Buchstaben spräche daher in beiden Bildern für die Urheberschaft des Jan van Eyck, auch wenn sein Name nicht darin genannt wäre. Verträgt sich aber der »künstlerische Charakter« der beiden Bilder mit dem Stile des Jan van Eyck? Voll bestreitet dies und spricht die Bilder daraufhin dem Künstler ab. Beide Bilder sollen zunächst den groben Fehler haben, dass der Kopf nach links gewendet, der Blick aber nach rechts gerichtet ist. Wenn man dies dahin richtigstellt, dass die Augen geradeaus blicken, so kann man es gern zugeben; denn da genau das gleiche bei dem Bildnis von Jan van Eycks Frau in Brügge der Fall ist, bei der Voll daraus sogar eine neue, grofsartigste Phase der Eyckschen Portraitauffassung konstruiert, so wird man daraus folgern müssen, dass dies seiner Kunstweise durchaus entspricht. Ebensowenig wie eine »Hastigkeit in der Bewegung des Kopfes«, wird man eine solche mit Voll in der Anordnung des Turbans bei dem Londoner Bildnis entdecken können, selbst wenn man annehmen wollte, Jan van Eyck habe nach moderner Art die Toilette der ihm zum Portrait-Sitzenden arrangiert. Die turbanartige Umhüllung ist durchaus nicht formlos, und die Form des Kopfes ist in der Anordnung des wenig günstigen Stoffes sogar mit besonderer Feinheit zum Ausdruck gebracht. Auch wird man keinen »unorganischen Aufbau« oder unharmonisches Kolorit am Bilde wahr-

nehmen können oder den Kontur und die Durchbildung des Gesichts »matt und ängstlich«, ja missverstanden finden und an Denner erinnert werden. Die allgemeine Bewunderung, die der Kopf bisher gefunden hat, wie Herr Voll selbst zugiebt, können wir, trotz seines energischen Protestes, nur als durchaus berechtigt ansehen. Die Modellierung und Durchbildung aller Teile ist von höchster Feinheit, ohne die Bildwirkung zu beeinträchtigen, die Karnation ist die gleiche, wie wir sie im Genter Altar beobachten, das Kolorit ist reich und kräftig. So oft ich das Bild neben seinem Gegenstück, dem sogenannten Timotheus, in der National Gallery bewundert habe, so oft habe ich mir gesagt, dass es kaum zu entscheiden ist, welches das vorzüglichere ist; beide Bilder sind, so verschieden sie erscheinen, von gleicher Qualität und gleich charakteristisch für den Meister; beide stehen aber keineswegs obenan unter seinen Werken.

Gegen Jan van Eyck führt Voll noch eine Eigentümlichkeit dieses Bildes ins Feld, die ihm zugleich als ein Hauptgrund gegen die Echtheit des Jan de Leeuw dienen muss: die »Modellierung der Köpfe durch die Schaffung von Beleuchtungskontrasten«; diese soll dem Wesen des van Eyck völlig widersprechen. Dass die gleiche Beleuchtung bei der Gattin des Stifters im Genter Altar sich findet, übersieht Voll; dass sie im Kopf des Arnolfini im Londoner Doppelbildnis sich wiederholt, kann er nicht leugnen, aber hier erklärt er diese Erscheinung als »beinahe absichtslose Gegenständlichkeit«, aus der man für seine übrigen Bilder keine Konsequenzen ziehen dürfe. Weil der »Timotheus«, dessen Charakteristik er als Norm für alle Bildnisse des Jan van Eyck voranstellt, ohne Helldunkel gemalt ist, sind alle Portraits, bei denen das Gegenteil der Fall ist, »unecht« oder »falsch«!

Auch aus anderen Gründen soll dieses Wiener Bild, »bis es gereinigt wird, aus Jans Werken zu streichen« sein, das sich aber hinterher — so urteilt Voll trotzdem gleich im voraus — »wahrscheinlich als ein Gemälde vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, wenn nicht überhaupt als eine schlechte Fälschung, herausstellen wird«. Diese Gründe sind zunächst philologische: die Inschrift soll ein Chronostichon enthalten, das der Kopist (hier denkt Voll plötzlich an ein Original des Jan van Eyck!) nicht verstanden und in dem er das ursprüngliche EICK, ohne das Herr Voll sein Chronostichon nicht zu stande bekommt, durch das »bekanntere EYCK ersetzt« haben soll. Als Philologe hätte sich Herr Voll eine derartige Vergewaltigung der niederdeutschen Sprache doch nicht erlauben sollen; Jan van Eyck hat seinen Namen nie mit einem i geschrieben und konnte dies nach den Gesetzen der vlämischen Sprache gar nicht thun. Im übrigen wird das Bild auch durch Auffassung und Behandlung nach den einzelnen nicht verputzten und übermalten Stellen (man beachte namentlich den trefflich geformten Mund) als ein ganz charakteristisches Werk des Jan van Eyck gekennzeichnet. Was Voll dagegen vorbringt, kommt auf Rechnung seiner Vorurteile und des Restaurators.

Leichteres Spiel als diesen durch ihre gute alte Bezeichnung beglaubigten Bildern gegenüber glaubt Voll bei den beiden erst in neuerer Zeit bekannt gewordenen Bildnissen Jan van Eycks zu haben, von denen sich der »Junge Mann mit der Sendelbinde« in der Gymnasialbibliothek zu Hermannstadt, das »Stifterbildnis« im Städtischen Museum zu Leipzig befindet. Er fertigt beide mit wenigen Worten ab; ist doch die allgemeine Zustimmung, die ihre Benennung als Werke des Jan van Eyck gefunden hat, für ihn nur ein Grund, von vornherein an der Echtheit zu zweifeln. Dass das ihm nur aus einer schlechten Photographie bekannte Hermannstädter Portrait nicht aus dem Ende des XV Jahrhunderts stammt, wie er behauptet,

beweist schon die Sendelbinde; denn diese kommt um jene Zeit nur noch gelegentlich in biblischen Darstellungen vor, in denen die Künstler sie (sogar noch im XVI Jahrhundert) gerade den grofsen älteren Vorbildern entlehnten; getragen wird sie aber schon um 1450 nicht mehr, und in der Form wie hier, mit dem ausgezackten Zaddelrand, ist sie die charakteristische Mode für die zwanziger und dreifsiger Jahre des XV Jahrhunderts. Da ihm die Tracht bei seinen Bestimmungen unangenehme Hindernisse macht, so versteigt sich Voll sogar zu der Behauptung, es sei ein »mehr als heikles Unternehmen, aus der Tracht die Bilder jener Zeit datieren zu wollen«. Jeder ernste Forscher weifs aus Erfahrung, welches wichtige Hülfsmittel dafür gerade die Tracht bietet, durch die wir die Gemälde, vor allem die Bildnisse, nach Land und Ort wie nach der Zeit ihrer Entstehung oft bis auf wenige Jahre feststellen können. Was Voll sonst gegen das Hermannstädter Bild vorbringt, entspringt nur seiner Einbildung; es hat weder einen »melancholischen Ausdruck« noch einen »Stich in virtuose Leichtigkeit«, ebensowenig ist es »eintönig und nicht kräftig« in der Zeichnung, hat auch in der Anordnung keine Spur von »lockerer Zerstreutheit«. Das tadellos erhaltene Bild giebt sich durch Ernst und Gröfse der Auffassung wie durch Strenge und Sicherheit in der Wiedergabe der Persönlichkeit, durch Feinheit der Zeichnung und Schönheit der Farben als ein echt Eycksches Werk deutlich zu erkennen.

Dasselbe gilt von dem Stifterbildnis im Städtischen Museum zu Leipzig, das keineswegs ein so »kleines Stück« ist, wie Voll behauptet, sondern dieselbe Gröfse hat wie die meisten Bildnisse des Künstlers. Auch hier wird eine richtige Charakteristik etwa auf das Gegenteil von dem herauskommen, was Voll von dem Bilde sagt, der den Farbenauftrag »getüpfelt und verzettelt«, die Zeichnung »interesselos«, die Hände »fehlerhaft und schlecht« findet. Ich bemerke, dass bei dem Bilde, das man nicht beurteilen darf nach der schlechten Hochätzung in Kaemmerers Eyck-Monographie (wodurch dieser bewogen zu sein scheint, das stark beschädigte Bild für unfertig zu halten), ein Stück im Hintergrund links sich bei der Instandsetzung durch A. Hauser als neu eingesetzt herausstellte; es handelte sich hierbei um den Einsatz eines früheren Restaurators, der ein Bruchstück des Altärchens, zu dem dieser Stifter ursprünglich gehörte, für seine Restauration verwendete. Auf diesem Ausschnitt kam beim Reinigen ein Stück Pelzbesatz zum Vorschein, mit dessen Einbeziehung jener eigentümliche Restaurator[1]) der das ganze Bild dabei übermalte, aus dem Stifter eine alte Frau mit Kopftuch gemacht hatte. Das interessante Bruchstück ist jetzt auf der Rückseite des Bildes angebracht.

Während Voll diese beiden »kleinen Stücke« kurz abthut, fährt er sein ganzes grobes Geschütz auf, um das Bildnis des »Mannes mit den Nelken« in der Berliner Galerie zu Falle zu bringen. Dass das Bild unbezeichnet und »traditionslos« ist, und dass es sich in Berlin befindet, macht Voll schon bedenklich; dass es nun gar, seitdem es bekannt geworden ist, die allgemeinste Bewunderung gefunden hat, nimmt ihn noch mehr dagegen ein. Da es nun auch mit dem Schema der Eyckschen Portraits, wie er es sich aus seinem Lieblingsbild, dem in München aufgetauchten Timotheusportrait der National Gallery, gebildet hat, nicht übereinstimmt, so »glaubt er nur ungern an denselben Meister«; ja, bei längerer Prüfung wird ihm der »Nelkenmann« »langweilig und widerwärtig«, er vermisst in ihm das »rein animalische Leben«,

[1]) Mutmafslich war dies ein in Leipzig als Restaurator thätiger Maler, welcher später ganz auf dem Landgut der Frau von Ritzenberg lebte, der das Leipziger Museum dieses und eine Reihe anderer wertvoller alter Bilder verdankt.

die »Beherrschung der Formen« und findet in der Zeichnung und Ausführung alles das schlecht, unerfreulich und »uneyckisch«, was bisher als meisterhaft und ganz charakteristisch eyckisch galt. Was Voll gegen die Echtheit des »Nelkenmannes« anführt, entspringt, von solchen Vorurteilen und »Neigungen des Geschmacks« abgesehen, wesentlich seiner schiefen und vielfach irrtümlichen Auffassung der künstlerischen Eigenart des van Eyck, wie er sie aus einem einzigen, keineswegs besonders hervorragenden Bildnis sich gebildet hat. Dass ein grofser Künstler, wie Jan van Eyck, jede Individualität in besonderer Weise wiedergiebt, dass er einen einzelnen Kopf anders behandelt als eine Halbfigur oder ein Doppelportrait, ein kleines Bildchen verschieden von einem beinahe lebensgrofsen Brustbild und ein Bildnis anders als ein Stifterportrait auf einem religiösen Gemälde, hat wohl jeder bisher für selbstverständlich gehalten: eben deshalb leugnet es aber Voll. Wenn man für den »Mann mit den Nelken« verwandte Bilder zum Vergleich heranziehen will, so darf das nicht der geringere Timotheus sein, sondern der sogenannte Kardinal della Croce in den Wiener Hofmuseen und die beiden herrlichen Stifterbildnisse des Genter Altars, da er diesen Portraits in den Mafsen am nächsten steht. Dies sind nun Bilder, die auch Voll mit aller Spitzfindigkeit aus dem Werke des Jan van Eyck nicht streichen kann; aber um sich ein Rüstzeug gegen andere, weniger beglaubigte Bilder, namentlich gerade gegen den »Mann mit den Nelken«, zu schmieden, sucht Voll auch diese Bildnisse möglichst herabzusetzen. Das bisherige günstige Urteil hat nach seiner Ansicht »keine triftige Begründung«: der Frau Elisabeth Burluut, die ein Meisterwerk individueller Charakteristik und Jan van Eycks tüchtigstes Frauenbild ist, soll der »ziemlich eckige Typus der hl. Elisabeth zu Grunde liegen«; den Gatten findet er im Kopf »fast gleichmäfsig ausgerundet«, von »laienhafter Deutlichkeit und ungewöhnlicher Leere«, so dass es ihm »scheint, als sei eine zweite Hand an ihnen beschäftigt gewesen, deren Arbeit Jan dann, so gut oder so schlecht es ging, zugedeckt hat«!

Mit dem Jodocus Vydt und der Elisabeth Burluut zusammen in einen Topf geworfen zu werden, darf sich der »Nelkenmann«, wie Herr Voll geschmackvollerweise das Bildnis benennt, wohl gefallen lassen. Wenn Voll die Farbe des Bildes kalt, unrein, hart und gefühllos findet, die Zeichnung ungelenk, flau und manieriert, den Eindruck langweilig und widerwärtig nennt, so sind das im besten Falle ganz subjektive Gefühlswerte, denen gegenüber die von ihm zugegebene allgemeine Bewunderung dieses Bildes als »ein Muster des gründlichsten Naturstudiums« wohl noch weiter zu Recht bestehen wird. Wo Voll im einzelnen von solchen Geschmacksäufserungen absieht und Kritik zu üben sucht, ist er überaus unglücklich. Dass das rechte Ohr trotz der Zweidrittel-Profilstellung des Kopfes noch etwas sichtbar ist, will er »vielleicht als widerliches Naturspiel« gelten lassen, wahrscheinlich aber als Notbehelf des Künstlers zur »Belebung der eintönigen rechten Gesichtshälfte« ansehen, während jeder Unparteiische nach dem fledermausartig vorstehenden linken Ohr die gleiche Stellung auch für das rechte Ohr erwarten wird. Dass dem Manne die Nase nicht ganz gerade im Gesicht stand, setzt er dem Künstler auf die Rechnung; das Ohr, dessen »scharfe Charakteristik früher nicht genug gerühmt werden konnte«, bezeichnet er als flau behandelt, die Augen als schlecht modelliert, die Hände als »durchaus unrichtig und eines grofsen Meisters unwürdig«. Die eckigen, starren Finger, die wir so häufig im Alter, namentlich bei ausgearbeiteten Händen finden, erklären sich noch besser, seitdem durch die Reinigung des Hintergrundes im Bilde der Abschluss durch eine gemalte metallene Leiste zu Tage gekommen ist, auf der die Hände aufliegen. Ebenso ist die angebliche »Starrheit«, nach

Herrn Voll der »Hauptfehler des Bildes«, weder Folge eines »geistigen Defekts« oder »Mangel an Beherrschung der Formen«, sondern der Ausdruck, der dem hohen Alter so häufig eigentümlich ist — man vergleiche nur Rembrandts Mutter in den Wiener Hofmuseen — und der von Jan van Eyck in allen Einzelheiten mit wunderbarer Treue wiedergegeben ist, ohne dass dadurch die Einheitlichkeit und die Wucht in der Gesamtwirkung des Kopfes irgendwie beeinträchtigt wären. Wenn Voll behauptet, dass »*man* in Berlin diese Beobachtung (wie langweilig und widerwärtig das Bild sei) schon lange gemacht habe«, so kann ich diese den wahren Sachverhalt gerade umkehrende Behauptung nur darauf zurückführen, dass »man in Berlin« Herrn Voll auf die mündliche Mitteilung seiner kühnen Beobachtungen aus übertriebener Höflichkeit offenbar nicht deutlich genug antwortete.

Die »gründliche« Aufräumung unter den Werken des Jan van Eyck durch Volls Kritik, die ich für die Madonnen [1]) und andere Bilder hier nicht weiter verfolgen kann, wird auf die Dauer, aufser bei tendenziösen Bewunderern, wohl nur Kopfschütteln erregen, namentlich wenn sie auch für andere Meister so aufräumt, wie es sein Text zu Bruckmanns Velazquez-Werk für diesen Künstler thut und wie es mündliche Orakelungen des Verfassers für Rembrandt, Memling und andere grofse Meister in Aussicht stellen. Jedenfalls thut sie den Bildern keinen Schaden, die in alter Schönheit bestehen. Den Schaden tragen nur die, welche sich den Geschmack daran gegen eigene bessere Überzeugung verderben lassen. Gefährlicher scheinen mir aber die Resultate von Volls Untersuchungen, soweit sie eine Charakteristik und Entwickelung des Jan van Eyck betreffen. Diese haben auch bei manchen, die an seiner absprechenden Kritik Anstofs nehmen, Anerkennung oder selbst lauten Beifall gefunden. Durch die Eigenartigkeit der Anschauungen wie durch das Selbstbewusstsein in der Aufstellung derselben und die sophistische Geschicklichkeit in ihrer Verteidigung blendet und überzeugt Voll viele seiner Leser, die dem Gegenstande selbst fern stehen. Und doch liegt gerade hier die gröfste Schwäche des Buches. Volls Charakteristik des Jan van Eyck ist im grofsen und ganzen ebenso einseitig, wie seine Beweise willkürlich und vielfach unrichtig sind. Schon dass er seine Charakteristik aufbaut auf einem einzelnen, keineswegs besonders hervorragenden kleinen Bildnis

[1]) Dr. Voll erklärt u. a. die kleine Madonna im Zimmer bei Mr. Charles Weld-Blundell in Ince Hall, die er nicht gesehen hat, in einem Atem für eine Kopie und für das Werk eines »Nachahmers aus der Gruppe von Malern, die am Ende des XV Jahrhunderts in Brügge thätig waren und deren Werke gewöhnlich unter Memling oder seinen Schülern verzeichnet werden«. Dieser grofsartige Ausblick in eine Terra incognita verspricht den gläubigen Verehrern der Vollschen Bilderkritik eine völlige Umwälzung für die Geschichte der altniederländischen Schule. Bis Herr Voll damit herausrückt, sei mir gestattet, darauf aufmerksam zu machen, dass die starke und rohe ältere Übermalung der Ince Hall-Madonna ein sicheres Urteil darüber, ob die Inschrift auf dem Bilde falsch sei, nicht zulässt. Mir scheint es wahrscheinlicher, dass sie nur bei der Übermalung stark übergangen worden ist; denn eine sehr gute alte Kopie des Bildes aus dem XV Jahrhundert, die ich im Besitz des Duca di Verdura zu Palermo sah, trägt die Inschrift an gleicher Stelle. Links von der Madonna steht: COMPLETVM ANNO MCCCCXXXIII (statt 1432 in Ince Hall), rechts IOHAN VAN EYCK ... IXH XAN. Eine zweite, wesentlich geringere Kopie, anscheinend eine sizilianische Arbeit vom Anfang des XVI Jahrhunderts, befindet sich gleichfalls in Sizilien, im Museum zu Catania. Danach liegt die Vermutung nahe, dass auch das Original ursprünglich in Sizilien sich befand, das noch jetzt verschiedene bedeutende Gemälde der altniederländischen Schule aufzuweisen hat.

des Meisters, dem sogenannten Timotheus der Londoner National Gallery, musste zur Einseitigkeit verführen. Aber auch hier ist es eigentlich nur eine Seite der vielseitigen Natur des Künstlers, auf die Voll näher eingeht: auf die Zeichnung im weitesten Sinne. Er sucht sehr eingehend klarzumachen, wie ausdrucksvoll der Kontur bei van Eyck ist, wie wunderbar die Zeichnung aller Details, namentlich auch des Ohres ist, mit welchem Verständnis seine Modellierung den verborgenen Zusammenhang der einzelnen Teile zum Ausdruck bringt, und wie seine Auffassung und Behandlung der Hände zur vollen Charakteristik der Persönlichkeit beiträgt. Diese Umschreibung der Eigenart des Künstlers in seiner Zeichnung hält sich keineswegs frei von allgemeinen und schönklingenden Redewendungen, die auf jedes gute Portrait zutreffen oder blofse Floskeln sind; vor allem leidet sie aber an dem grofsen Fehler, dass sie Jan van Eyck vollste Kenntnis des menschlichen Körpers zuschreibt, von seiner »genauen Rechenschaft über den konstruktiven Aufbau des Hauptes« spricht und seine ganze Zeichnung und Modellierung als den Ausfluss fester »Prinzipien«, »Tendenzen« u.s.w. bezeichnet. Gerade das Gegenteil ist der Fall: Jan van Eyck hatte keine Ahnung von der Anatomie; er gab die Gestalt, wie er sie sah, mit voller Naivetät, aber mit einer Schärfe der Beobachtung und einer unübertroffenen Sicherheit, so dass dadurch auch der »verborgene Zusammenhang der einzelnen Teile« zum Ausdruck kommt. Er berührt sich darin — aber freilich auch nur darin — mit den grofsen Bildhauern aus der Blütezeit der griechischen Kunst, an deren Werken der Anatom noch heute vielfach bessere Studien machen kann als am menschlichen Körper, von dessen Bau die griechischen Künstler nicht die geringste Kenntnis hatten.

Für die Eycksche Kunst ist sodann die Färbung mindestens ebenso bedeutsam wie die Zeichnung und Modellierung. Nicht umsonst waren die Brüder van Eyck bei allen Völkern als die Erfinder der Ölmalerei gefeiert; durch Voll, der nicht einmal den Versuch macht, die Eigenart des van Eyck nach dieser Richtung zu skizzieren, erfahren wir dagegen, dass »der juwelenartige Glanz der Farbe, die tiefe Farbe des an sich gar nicht so reichen Kolorits noch sehr an den mittelalterlichen Kunstgebrauch erinnern«. Das heifst denn doch den Thatsachen direkt ins Gesicht schlagen, da sowohl den niederländischen und burgundischen wie den niederrheinischen Malereien des XIV Jahrhunderts die Pracht und Tiefe der Farbe, die wir bei den Eycks bewundern, noch völlig abgeht; sie sind hell und selbst hart und regelmäfsig unkoloristisch. Auch nach dieser Richtung waren die Eycks die grofsen Neuerer diesseits der Alpen, deren Anregung auch die Italiener, als sie später ihnen darin nacheiferten, viel verdankten.

Ebenso schief und vielfach falsch ist Volls Urteil über die Raumbildung und das Helldunkel bei Jan van Eyck; beide sollen noch ganz unentwickelt bei ihm sein, die raumbildende Kraft von Licht und Schatten soll er nicht erkannt haben, die Lichtgebung in seinen Bildern vielmehr eine ganz zufällige und absichtslose sein. Bisher nahm man gerade das Gegenteil an, und dass diese allgemeine Ansicht in der That die richtige ist, ergiebt sich ganz unwiderleglich aus den Gemälden des Künstlers. Jan van Eyck hatte zwar ebensowenig wie von der Anatomie auch von der Wissenschaft der Perspektive irgend welche Kenntnisse, und in der Ausbildung des Helldunkels sind Rembrandt und Pieter de Hooch, in der Beobachtung des Lufttons Velazquez, Manet und Liebermann über ihn hinausgegangen; aber wie könnten auch diese Eigenschaften bei Jan van Eyck in ähnlichem Mafse entwickelt sein, wie würden sie sich mit seiner Eigenart überhaupt vertragen! In seinen gröfseren Kompositionen wendet Jan van Eyck freilich meist noch mehrere Augenpunkte an; und

seine Figuren in den Innenräumen, selbst in hohen Kirchenhallen, sind so grofs genommen, dass sie in gar keinem Verhältnis zu den sie umgebenden Räumen stehen, so dass z. B. im Verkündigungsbilde des Genter Altars Maria, wenn sie sich erhöbe, gegen die Decke stofsen würde: aber neben diesen, der Deutlichkeit und Bedeutung der Figuren zuliebe aus den alten Überlieferungen beibehaltenen, ganz augenfälligen Fehlern zeigt Jan van Eyck nach derselben Richtung ganz aufserordentliche Fortschritte und Vorzüge, selbst seinen nächsten Nachfolgern gegenüber. Gerade in jenem Verkündigungsbilde, in dem Arnolfini der National Gallery und in anderen Bildern verrät sich eine sehr feine Raumempfindung; nicht nur die »raffinierte skrupellose Linearperspektive«, mit der der Künstler nach Volls sonderbarer Auffassung über »die ihm wohlbekannten Mängel in der Raumwirkung hinwegzutäuschen suchte«, sondern auch die feine Beobachtung des einfallenden Lichts und seiner Reflexe, wie des Gegensatzes zwischen Innenlicht und Freilicht geben dafür sprechendes Zeugnis. Der unter dem Pseudonym W. Burger bekannte französische Minister und hervorragendste Kunstkritiker Frankreichs zur Zeit des dritten Napoleon T. Thoré sagt mit Bezug auf Jan van Eycks »Madonna in der Kirche«: »Cet effet de lumière, ainsi que le clair-obscur ménagé entre les hautes arcatures qui s'encerclent vers le fond du chœur, la perspective linéaire de l'architecture, la perspective aérienne de tous les objets représentés dans cette enfilade si profonde, sont vraiment prodigieux pour l'époque; n'ai-je pas entendu parler des effets de Pierre de Hooch et de Rembrandt devant cette petite peinture de la première moitié du XVe siècle!«

Andere Bilder sind geradezu mit komponiert auf die Wirkung von Licht und Luft. So die Verkündigung des Genter Altars und der reizende (von Voll unerhörterweise als eine geringe Werkstattsarbeit gegeifselte) Flügel des Dresdener Triptychons mit der hl. Katharina neben einem offenen Fenster, das den Ausblick in die sonnenbeschienene Landschaft bietet; vor allem aber die Madonna des Kanzlers Rollin im Louvre. Hier öffnet sich der stattliche, von Reflexen aufgehellte Vorraum mit offener Bogenstellung nach der prächtigen Flusslandschaft, in welcher der Künstler schon die feinsten Beobachtungen der verschiedenen Beleuchtungen zum Ausdruck gebracht hat. Man vergleiche nur die nüchterne Nachahmung dieser Komposition in dem Lukasbilde von Roger van der Weyden in der Pinakothek zu München, um sich der Meisterschaft in der Lichtgebung des Eyckschen Bildes ganz bewusst zu werden. Die Ferne im Louvre-Bilde legt zugleich das glänzendste Zeugnis ab für den landschaftlichen Sinn des Jan van Eyck, der bis zum Anfang des XVII Jahrhunderts bei keinem anderen niederländischen Künstler so entwickelt war. Voll freilich hat keine Freude daran; er vermisst darin die »Wirkungen von Licht und Luft, die Ton- und Farbenstimmung« und in der Architektur »die klare Raumillusion, wie sie die Architekturmaler des XVII Jahrhunderts gaben«! Auch hier wird dem van Eyck von ihm ein Vorwurf daraus gemacht, dass er in Teilen seiner Gemälde, die nur zur Steigerung der Darstellung und religiösen Stimmung beitragen sollen, nicht die letzten Ziele der raffiniertesten Landschafts- und Architekturmaler der neueren und neuesten Zeit erreicht hat. Hätte er sie auch nur angestrebt, so wäre er nicht der grofse Maler, als den wir ihn heute alle bewundern.

Nach einer solchen, bald einseitigen, bald verkehrten oder tendenziösen Beurteilung des Künstlers ist es ein Genuss, in Fromentins »Maîtres d'autrefois« die wenigen Seiten wieder durchzulesen, die er gelegentlich seines Besuchs von Brügge und Gent dem Jan van Eyck widmet. Um die eintönige Aufzählung der Absonderlichkeiten der Vollschen Durchhechelung des grofsen Meisters etwas zu unterbrechen, sei es mir

gestattet, ein paar Sätze aus Fromentins Buche hier herauszuheben, die zugleich Bezug haben auf die hier berührten Fragen. An der Madonna des Louvre bewundert er »le clair-obscur ingénu qui baigne la petite composition, cette vérité parfaite et cette idéalisation de toutes choses obtenue par le soin de la main, la beauté du travail, la transparence inimitable de la matière, ce mélange d'observation méticuleuse et de rêveries poursuivies à travers des demi-teintes«; und von der Pala-Madonna sagt er: »qu'elle entre en plein dans les visées de l'art moderne et qu'elle est sur le point de les satisfaire toutes«. —

Zu den Überraschungen, die das Vollsche Buch dem Leser bringt, gehören auch die Erörterungen über die künstlerische Entwickelung des Jan van Eyck. Nachdem Voll durch die allgemeine Bemerkung, dass es »misslich sei, bei einem grofsen Meister den Stilwandlungen nachzugehen«, da grofse Persönlichkeiten meist schon in der Jugend ihr Wesen völlig deutlich und klar aussprächen, einen leitenden Grundsatz der Kunstgeschichte auf den Kopf gestellt hat, erklärt er dagegen für Jan van Eyck die Prüfung der Werke auf ihre Entwickelung für höchst wichtig und dankenswert. Die »wertvollste Aufklärung«, die seine Prüfung bieten soll, wird sich hoffentlich nicht über den engsten Vollschen Kreis ausbreiten. Voll konstruiert nämlich eine Periode der Jugend und der reifen Manneszeit: letztere setzt er in die Zeit unmittelbar vor seinem Tode, nach den dafür namhaft gemachten Werken in das Jahr 1439, während alle früher liegenden Bilder Schöpfungen des »jungen Künstlers« sein sollen. Auf Grund von zwei kleinen Bildchen, in die er alles mögliche hineinsieht, wagt er die kühne Hypothese, dass Jan van Eyck »sich gerade neue Ziele zu stecken begonnen hatte, als ihn der Tod wegnahm«! Nun kennen wir zwar das Geburtsjahr des Künstlers nicht, aber dass Jan van Eyck damals kein Jüngling mehr war, sondern mindestens ein Mann in den Fünfzigen, geht aus allem hervor, was wir über sein Leben wissen. Sämtliche Gemälde, die der Künstler datiert hat, liegen zwischen den Jahren 1432 und 1439, sind daher von ihm mit etwa fünfzig Jahren, einige Jahre früher oder später, also in der Zeit des reifsten Mannesalters gemalt worden. Während wir nun bei fast allen grofsen Künstlern eine oft sehr lange Entwickelung verfolgen können, übersehen wir gerade von Jan van Eycks künstlerischer Thätigkeit nur einen ganz kurzen Abschnitt; gerade bei ihm ist es also besonders »misslich, den Stilwandlungen nachzugehen«.

Ganz hypothetisch sind Volls Versuche der Datierung bei einzelnen Bildern, z. B. bei der Madonna des Kanzlers Rollin, die er aus gewissen, in seine Theoreme passenden Gründen vor das Jahr 1425 — konsequenterweise hätte er sagen müssen vor 1422, da der Künstler in diesen Jahren als Hofmaler im Haag thätig war — versetzt, obgleich das Bild nach dem Alter des Kanzlers erst etwa um 1434, jedenfalls nicht vor 1432, entstanden sein kann. Ganz bedenklich sind Volls Versuche, die einzelnen Flügel des Genter Altars zu datieren, wie denn seine Behauptung, dass derselbe in Anlage und Ausführung ganz dem Jan zuzuschreiben und dass »Jan, der Huberts Spuren verdeckte, für uns als der Meister des Altars gelten muss«, ebensosehr der klaren Inschrift darauf widerspricht, wie sein Urteil über das »vielfach schwache Jugendwerk« selbst bei den Bewunderern Volls und seiner kühnen Kritik kopfschüttelnd aufgenommen worden ist. Es widerlegt sich am besten, indem man Volls weitschweifige Erörterungen darüber durchliest.

Die bezeichneten, über allen Zweifel erhabenen Bilder des Jan van Eyck (worunter auch eine Anzahl von Voll trotzdem bezweifelter oder gar für »falsch« erklärter Bilder) werden wir, soweit uns bis jetzt ein Urteil zusteht, mit grofser Wahr-

scheinlichkeit in die letzten zehn Jahre seines Lebens, nach seiner Niederlassung in Brügge, setzen müssen; so eng sind sie untereinander verwandt, soweit sie nicht schon durch Daten oder durch das Alter der Dargestellten in diese Zeit verwiesen werden. Mindestens zwei Jahrzehnte, also gerade die doppelte Zeit seiner uns bekannten Thätigkeit, liegen bisher so gut wie ganz im Dunkel; für die Werke dieser früheren Zeit dürfen wir im allgemeinen, nach der Entwickelung anderer grofser Künstler, mit Wahrscheinlichkeit annehmen, dass sie sich von jenen bekannten Werken seiner letzten völlig reifen Zeit, namentlich je früher sie entstanden, nicht unwesentlich unterscheiden und dass sie seine Eigenart noch weniger stark und weniger vollendet aufwiesen. Es liegt daher nahe, eine Anzahl Bilder, die erst neuerdings bekannt geworden oder doch dem Künstler — freilich nicht ohne Widerspruch — zugeschrieben sind und die unter sich grofse Verwandtschaft haben, während sie noch in Manchem von den sicher beglaubigten Werken des Künstlers abweichen, in dieser früheren Zeit seiner Thätigkeit entstanden zu denken, zumal sie einen altertümlicheren Charakter haben. Es sind dies die beiden Tafeln mit der Kreuzigung und dem Jüngsten Gericht in der Galerie der Eremitage zu St. Petersburg, das gröfsere Bild der Frauen am Grabe in der Galerie Cook zu Richmond und die Klage unter dem Kreuz in der Berliner Galerie. Diese Bilder, die schon Kaemmerer nicht als Werke des Jan van Eyck hat gelten lassen, werden von Voll sämtlich für falsch erklärt und sehr abfällig beurteilt. Am meisten die beiden bedeutendsten Stücke in der Eremitage, deren Bestimmung als Werke des Jan van Eyck auf keinen Geringeren als Karl Justi zurückgeht und die von H. von Tschudi, M. Friedlaender und anderen als solche anerkannt worden sind. Trotzdem findet Voll die Bilder »technisch ganz unbedeutend und herzlich schwach, in der Ausführung von äufserster Flachheit und Flüchtigkeit, im Kolorit bunt und ohne jede Beteiligung an der ohnehin recht mangelhaften Modellierung«. Die Behauptung, dass die »wunderliche, sogar komische Restauration eines russischen Restaurators« die Bilder in Ruinen verwandelt hätte, beweist — wie sich auch in gelegentlichen Äufserungen über andere Gemälde bekundet —, dass Voll von der Erhaltung alter Bilder keine klare Vorstellung haben kann. Die bei der Übertragung von Holz auf Leinwand, wie man sie in Petersburg wegen der trockenen Hitze in den geheizten Räumen regelmäfsig vornimmt, beschädigten Stellen sind wenige und unbedeutende; im allgemeinen sind die Bilder von wunderbarer Erhaltung, so dass die Pracht und Tiefe der Farben, ihr emailartiger Glanz und ihre warme Leuchtkraft noch in voller Frische zur Geltung kommen. Hierin stehen die Bilder schon auf der Höhe der Meisterwerke des Jan van Eyck, mit denen sie nicht nur im Kolorit und Ton wie in der Wahl und Zusammenstellung der Farben, sondern auch in der Zeichnung, in der Faltengebung, in der landschaftlichen Ferne mit der Stadt zwischen waldigen Hügeln und dem durch blaue Berge abschliefsenden Flussthal, vor allem in der Treue und Breite der Naturanschauung die engste Verwandtschaft haben. Die Figuren sind trotz ihrer Kleinheit von freier Erfindung und Durchbildung, die Behandlung ist eher breit als miniaturartig, wenn man auch sieht, dass der Künstler einer vorwiegend durch ihre Miniaturkunst ausgezeichneten Zeit entstammt. Wenn neben wundervollen, direkt aus dem Leben gegriffenen Gestalten unter den Kriegern der Kreuzigung sich einzelne halb karikaturartige Köpfe finden, und wenn wir ähnliches in der Darstellung der Hölle beobachten, so entspricht das der niederländischen Auffassung überhaupt und ist ihr in dem Streben auf starke Charakteristik und phantastische Wirkung vom XIV bis tief ins XVI Jahrhundert eigentümlich. Es ist den Bildern sogar ein für die mangelhafte Kenntnis der Körper ungewöhnlicher

Grad von Kraft im Ausdruck und teilweise selbst in der Bewegung eigentümlich, der in einzelnen Gestalten, namentlich im Christus und in der Gruppe der Frauen wie im Erzengel, sich mit Gröfse und selbst mit Schönheit verbindet.

Voll nennt die Komposition dieser Bilder »typisch« und schlecht; auch darin hat er unrecht. Es ist eine bei der Besprechung des Genter Altars und verschiedener Madonnen Jan van Eycks in schärfster Weise sich geltend machende Eigentümlichkeit Volls, dass er den »Ideengehalt« dieser Bilder tief herabsetzt, weil er von alters her — »seit dem Buche vom Berge Athos«, das ein Hauptquell seiner Gelehrsamkeit zu sein scheint — überliefert sei. Als ob nicht das Festhalten an der alten Überlieferung bei der Darstellung aller religiösen Motive damals ganz selbstverständlich gewesen wäre und nicht der Wert des Kunstwerkes vielmehr in der Art der Auffassung und Wiedergabe jener fest überlieferten Typen und Szenen läge! Wenn das Buch vom Berge Athos das Grundschema für die Anbetung des Lammes in nüchterner Aufzählung schon enthält, so beeinträchtigt das den aufserordentlichen Wert des Aufbaues vom Genter Altar und der Erfindung und Komposition der einzelnen Tafeln desselben nicht im geringsten; die zahllosen spätbyzantinischen und russischen Maler haben sich in ihren kleinen Malereien auf Goldgrund noch strenger an die Vorschrift des Buches vom Berge Athos gehalten, und niemand — aufser Herrn Voll — wird sie deshalb in ihrem »Ideengehalt« mit den Brüdern van Eyck auf eine Stufe stellen. Das Gleiche gilt auch für die Darstellungen der Kreuzigung und des Jüngsten Gerichts in der Eremitage. Um sich recht klar darüber zu werden, wie bedeutend sie auch in der Kraft und Eigenartigkeit der Auffassung und Erfindung sind, genügt ein Hinweis auf die Darstellung des Jüngsten Gerichts von Petrus Cristus in der Berliner Galerie, die nur ein nüchterner Auszug aus jenem Petersburger Bilde ist, oder auf die Kreuzigung im Hintergrunde des Magdalenenbildes vom Flémaller Meister in der von Kaufmannschen Sammlung zu Berlin, wo die Darstellung in der That »ein rohes Getümmel ohne jeden Versuch klarerer Anordnung und feinerer Empfindung« ist. Und doch sind diese Meister neben Roger die bedeutendsten unter den jüngeren Zeitgenossen des Jan van Eyck, auf dessen Schultern sie stehen.

Für die Bestimmung der Entstehungszeit der beiden Petersburger Flügel, die schon nach jener 1452 datierten Nachbildung der einen Komposition durch Petrus Cristus vor dieses Jahr fallen muss, bieten die reichen Kostüme den sichersten Anhalt. Die Kopftrachten, der Schnitt der Kleider, der Schmuck, vor allem die Rüstungen und Waffen, die mit der nur Jan van Eyck in dem Mafse eigenen Treue und Meisterschaft ausgeführt sind, weisen mit Bestimmtheit auf den Anfang des XV Jahrhunderts, mit Wahrscheinlichkeit etwa in die Zeit um 1420 bis 1425. Die Gestalt der kleinen runden, gebuckelten Schilde, die breiten, auf den Hüften sitzenden Metallgürtel, die Form der Schwerter u. a. m. lassen darüber keinen Zweifel; auch alles andere stimmt zu dieser Datierung der Bilder, für die wir um jene Zeit, wenn wir sie den Brüdern van Eyck nähmen, einen neuen grofsen Meister erfinden müssten, der neben oder vor den Eycks das Gleiche erstrebt und erreicht hätte. Für solche Gründe ist Dr. Voll freilich ganz unzugänglich; er beurteilt ein Kunstwerk nur nach seinem inneren Wert, und diesen bemisst er ausschliefslich nach seinem subjektiven Empfinden; ob daher ein Gemälde, das er dem Jan van Eyck abspricht, irgend einem anderen Künstler zugeschrieben werden kann, ob es nach seiner Eigenart aus diesem oder jenem Jahrhundert stammt, darauf nimmt er nicht die geringste Rücksicht.

Den beiden Petersburger Flügelbildern steht eine Klage unter dem Kreuz ganz nahe, die vor einigen Jahren für die Berliner Galerie erworben wurde. Der Christus

stimmt nach Form und Ausdruck, ja bis auf den Kreuzesabschluss und die Inschrift darauf, durchaus mit dem Christus auf der Kreuzigung; nur dass er hier erst bei eintretendem Tode, dort bereits als Leiche und daher schon mit teilweise entstellten Zügen wiedergegeben ist. Der tiefe Ernst, der herbe Ausdruck dieser Komposition entspricht der Darstellung der Kreuzigung und scheint auf einen jugendlichen, lebhaft empfindenden Künstler hinzuweisen. Das Abwenden des »in jeder Beziehung jammervollen« Johannes in tiefster Ergriffenheit ist keineswegs Ungeschicklichkeit des Künstlers, wie Voll behauptet, sondern ein psychologisch und kompositionell feiner Zug, den alle unmittelbaren Nachfolger Jan van Eycks: Ouwater, der Flémaller Meister und Roger, nachgeahmt haben. Ganz verwandt ist auch die Färbung. Die charakteristischen Farben Jan van Eycks bei figürlichen Darstellungen innerhalb der Landschaft: das schöne tiefe Blau wie das Kirschrot und Purpur, sind durch gebrochene Farben, veilchenblau und lila, vermittelt, und diese Farben heben sich auf dem kräftig bräunlich-grünen landschaftlichen Grunde und vor einem zarten weifslich-blauen Himmel ab. Auch die Landschaft hat in diesen Bildern wie in dem ganz verwandten Gemälde der »Marien am Grabe« in der Cookschen Galerie den gleichen Charakter: den steinigen, von wenigen Pflanzen belebten Boden, den bräunlichen Mittelgrund mit einzelnen grünen Büschen und Bäumen, die sich fein gegen den Himmel abheben, in der Ferne eine Stadt mit riesig hohen kuppel- oder zinnengekrönten Bauten und den zahlreichen, meist mit kleinen Kuppeln [1]) abschliefsenden Türmchen, darüber am fernen Horizont die blauen Berge mit ihren schneebedeckten Gipfeln. Überall zeigt sich die gröfste Verwandtschaft mit der Landschaftsschilderung im Genter Altar und in den späteren Bildern des Jan van Eyck. In dem Cookschen Bilde, dessen Figuren denen auf der Kreuzigung sehr ähnlich sind, ist die farbige Abend-

[1]) Ein eingehenderes Studium der Architektur in den Bildern der van Eycks, namentlich in den Hintergründen derselben (von jeden Versuch einer Scheidung zwischen den Brüdern sehe ich hier, wie überhaupt, ab, da diese Frage noch immer von einer Lösung weit entfernt ist), würde nach verschiedenen Richtungen von Interesse sein und auch für die Bestimmung und Datierung der Bilder nicht unwichtiges Material liefern. Während in Jans Bildern nach dem Jahre 1432 die Architektur regelmäfsig einen ziemlich treuen Anschluss an die Bauten seiner Heimat zeigt: bei Innenarchitektur meist an die späten romanischen Übergangsbauten von Südflandern, bei Aufsenarchitektur, namentlich in den Stadtansichten, an die schönen gotischen Bauten der Niederlande, sehen wir im Genter Altar ausschliefslich gotische Kirchen und Schlösser, aber von reichster absonderlicher Bildung. Offenbar wollte der Künstler das himmlische Jerusalem und seine Umgebung in möglichster Pracht zur Darstellung bringen. Unter den mannigfachen, reich gegliederten Bauten fallen namentlich einige Centralbauten auf, deren Kuppeln mit hohen, turmartigen Helmen gekrönt sind. Dieselbe phantastische Ausbildung der Architektur finden wir in den verschiedenen oben zusammengestellten Bildern, die wir der Zeit vor der Niederlassung Jan van Eycks in Brügge zuzuschreiben suchten. In der »Kreuzigung« der Eremitage, in der »Klage unter dem Kreuz« der Berliner Galerie und in den »Marien am Grabe« der Cookschen Sammlung hat der Künstler jedesmal Jerusalem im Hintergrunde dargestellt; in dem Bestreben, der Stadt einen orientalischen Lokalcharakter zu geben, hat er sämtliche Bauten im byzantinisch-romanischen Stil gehalten und sie mit zahlreichen abenteuerlichen Türmen und Kuppeln ausgestattet: in allen drei Bildern in neuer Weise, aber doch so, dass man sofort auf den gleichen Künstler schliefsen muss. Die runden und achteckigen Kirchen mit ihren kleinen flankierenden Türmchen und den turmartigen Kuppeln verraten deutlich die gleiche Phantasie, der jene gotischen Bauten in der »Anbetung des Lammes« entsprungen sind.

stimmung von besonderem Reiz. Auch bei der jetzt mit Unrecht mehrfach angezweifelten, schon einer vorgeschritteneren Zeit angehörenden »Stigmatisation des hl. Franz« in der Galerie zu Turin, deren kleinere fast treue, aber befangenere Wiederholung, früher in Heytesbury House (Wiltshire, nicht Schottland, wie Voll angiebt), wohl nur in der Werkstatt des Jan van Eyck kopiert worden ist, spricht ganz besonders die Landschaft für die Echtheit, da sie in der Bildung der Felsen, in der Zeichnung der Büsche und Kräuter, in der poetischen Ferne mit der tief am See gelegenen Stadt und den blauen Bergen darüber echt Eyckschen Charakter zeigt. Dass sie nur von einem Künstler gemalt sein kann, der den Süden von Spanien oder Portugal aus eigener Anschauung kannte, beweist der dicht mit niedrigen Zwergpalmen bewachsene Vordergrund, der mit wahrhaft Eyckscher Feinheit und Treue beobachtet und wiedergegeben ist.

Wir können der unerfreulichen Arbeit, Dr. Voll in allen seinen falschen und schiefen Urteilen zu folgen, hier nicht weiter nachgehen; wir würden überhaupt nicht darauf eingegangen sein, wäre nicht selbst von einzelnen ernsten und tüchtigen Forschern das Buch nicht nur lobend, sondern fast begeistert empfohlen worden. Dass diesen Kritikern eigene Kenntnis der Kunst und Zeit des Jan van Eyck abgeht, möchten wir dabei noch weniger rügen, als dass sie die Hohlheit und spitzfindige Art Volls nicht erkannt haben. In seiner Sucht, Neues zu sagen, kommt er zum schroffsten Widerspruch mit allen bisherigen Anschauungen oder er erfindet künstlich eine Opposition, die gar nicht vorhanden ist. Seine sehr eingehende und dadurch blendende Charakteristik beruht sehr häufig gar nicht auf den Kunstwerken, sondern ist hineingedeutelt, mit der Absicht, sie als Waffe für seine ablehnende Kritik an zahlreichen Werken des van Eyck zu verwenden. Nicht selten giebt er aber auch nur ganz allgemeine Wahrheiten oder schönklingende, aber nichtssagende Redewendungen. Die weitschweifige philologische Gelehrsamkeit, mit der er sich brüstet, füllt einen grofsen Teil des Buches, fördert aber nur selten die Geschichte oder die Kritik von Jan van Eycks Werken; sie wird viel häufiger missbraucht, um mit sophistischen Kunststücken oder durch apodiktische Erklärungen echte Bilder zu »falschen« zu stempeln. Um beim Genter Altar den älteren Bruder ganz zu eliminieren, erlaubt sich der Philologe von Fach trotz der völlig deutlichen Inschrift eine »Emendation«, indem er aus »arte secundus« »frater secundus« macht, während doch für seine Anschauung die Erklärung, dass Jan aus blofser Pietät sich dem verstorbenen älteren Bruder und Lehrer gegenüber als arte secundus bezeichnet habe, viel näher gelegen hätte. Trotz seiner Proteste gegen alle Hypothesen ergeht sich Voll selbst in den gewagtesten Vermutungen, namentlich in Bezug auf die Datierung mancher Bilder und die künstlerische Entwickelung des Meisters, und mit solchen Hypothesen sucht er dann seine abfälligen Kritiken zu stützen. Das ist keine Forschung mehr, es ist ein Sichbreitmachen mit den von Voll mit Recht verdammten »allgemeinen Empfindungen, Gefühlswerten, Geschmacksneigungen« und Originalitätssucht auf Kosten hervorragender Kunstwerke und Künstler, denen gegenüber höchste Pietät und gröfste Vorsicht in der Beurteilung am Platze ist.

Sehr unangenehm berührt die Art, wie Voll die Urteile dritter Forscher gering achtet und durch sie nur zum Widerspruch gereizt wird. Wo er freilich einen Eideshelfer für eine ketzerische Ansicht nötig hat, zitiert er gern Urteilsfähige wie Urteilslose; sonst braucht er aber Namen wie Karl Justi, Hugo von Tschudi und die von anderen um die Kenntnis der altniederländischen Malerei besonders verdienten Männern nur, um sie als quantité négligeable zu charakterisieren. Auffallen muss es, dass unter

den von ihm gelegentlich namhaft gemachten Forschern Ludwig Scheibler auch nicht einmal erwähnt wird; wer aber zwischen den Zeilen lesen kann, wird deutlich fühlen, dass dies nicht etwa aus Hochachtung, sondern aus gründlicher Abneigung gegen die Art der Forschung und die Resultate Scheiblers geschieht. Der selbstbewussten, oberflächlichen Scheingelehrsamkeit kann allerdings der unermüdliche Fleifs und die nüchterne, unbestechliche Art der Betrachtung dieses Forschers nicht behagen, der nach einem Jahrzehnt des gründlichsten und vorsichtigsten Studiums des ganzen reichen Bildermaterials auf eine bestimmte Zeit sich beschränkte, der dabei von dem Unbekannten zum Bekannten, von dem Unbedeutenden zum Bedeutenden sich durchzuarbeiten suchte, aus den zahlreichen anonymen oder falsch benannten Gemälden der altniederländischen Schule eine Reihe von Künstlergruppen und bestimmten Künstlerindividualitäten aussonderte und so die Forschung dieser Kunstepoche neu belebt und auf die solideste Basis gestellt hat. Für Voll existieren dagegen nur die gröfsten Meister und von ihnen nur die Bilder, die ihm gefallen; über den Zusammenhang der Kunst, ihre Entwickelung und ihre Entfaltung in zahlreichen Gliedern von sehr verschiedener Bedeutung weifs er nichts und will er nichts wissen, und so passiert es ihm, dass er sich gelegentlich in der Datierung der Bilder um fünfzig oder selbst um hundert Jahre vergreift. Es fehlt ihm vor allem wirkliches Verhältnis zur Kunst; ihm liegt nur daran, die Kunst zu sich in ein Verhältnis zu setzen. Wer aus dem Werke eines grofsen Meisters diese oder jene Bilder aus Rücksichten des Geschmacks einfach auszuscheiden wagt, hat die Verpflichtung, sich auch um die Frage zu bekümmern, welcher Künstler sie dann gemalt haben sollte. Die zahlreichen von Voll verworfenen Gemälde des Jan van Eyck sind, wie wir nachgewiesen haben oder wie leicht nachzuweisen ist, zweifellos zur Zeit der van Eyck entstanden. Von den tüchtigsten jüngeren Zeitgenossen des Jan: von Petrus Cristus, Roger, Ouwater oder dem Meister von Flémalle, können sie nicht herrühren, da sie mit ihrer Art nichts gemein haben, ihren beglaubigten Arbeiten auch wesentlich überlegen sind. Aus denselben Gründen können sie noch weniger für geringere gleichzeitige Künstler, von denen bisher in den seltenen Gemälden dieser Zeit bestimmte Persönlichkeiten nicht festgestellt werden konnten, in Anspruch genommen werden, so dass auch deshalb



Nachfolger des Jan van Eyck
Der Mann mit der Rose
In der K. Gemäldegalerie zu Berlin

schon an ihrer Zugehörigkeit zu dem Werke des Jan van Eyck oder seines Bruders Hubert festgehalten werden muss.

Wie ein Bildnis von der Hand eines solchen unbekannten Zeitgenossen des Jan van Eyck, der zugleich als ein treuer Nachfolger, wenn nicht als Schüler desselben, sich zu erkennen giebt, aussieht, dafür bietet uns das vor kurzem als Geschenk an die Berliner Galerie gelangte kleine Bildnis des Mannes mit der Rose ein seltenes, interessantes Beispiel, weshalb ich hier eine Nachbildung danach gebe. In Mafsen, Anordnung und Auffassung wie in der Tracht stimmt es ganz zu den kleineren Bildnissen des Jan van Eyck. Auch die schönen Farben und ihre Zusammenstellung: das kräftige Rot der Rose, das tiefe Blau des Rockes mit dem bordeauxroten Kragen und das Grün der Sendelbinde sind dieselben und heben sich in gleicher Weise von dem schwarzen Grunde ab. Aber in der Zusammenstimmung der Farben fehlt der feine koloristische Sinn des grofsen Meisters, und noch weiter steht das Bild in der Zeichnung und Modellierung hinter ihm zurück. Als ein Werk derselben Hand, gleichfalls noch zu Lebzeiten Jans entstanden, erscheint mir die im Berliner Kupferstichkabinet befindliche Silberstiftzeichnung eines jungen Mannes mit einem Ring in der Hand (abgebildet bei Kaemmerer: Hubert und Jan van Eyck, Abb. 44). Charakteristisch ist namentlich die gleiche Anordnung und die gleiche Verzeichnung der Hand, die in derselben Weise den Ring hält wie dort die Rose. Den weiten Abstand eines solchen fast knechtischen Nachfolgers von Jan van Eyck erkennt man selbst in unbedeutenden Bruchstücken, wie Hugo von Tschudi in Italien vor einigen Jahren ein solches für die Berliner Galerie erwarb, das ich hier zum Vergleich abbilde, da es bisher noch nicht publiziert worden ist. Es ist das kleine Brustbild eines Mannes in tiefgrüner Sendelbinde und trübrotem pelzgefütterten Rock auf schwarzem Grunde. Zeichnung und Behandlung wie die Farbengebung sind ganz ähnlich wie in den verwandten portraitartigen Köpfen einzelner unter den Reitern im Genter Altar oder unter den Anbetenden im »Brunnen des Lebens« zu Madrid, dessen Original gewiss auf Jan und nicht auf Petrus Cristus zurückgeht. Der charakteristische rötliche Fleischton ist kühler als sonst, weil das Bildchen einmal etwas zu stark gereinigt worden ist. Flüchtigkeiten und Fehler in der Zeichnung kommen hier wie dort vor und erklären sich daraus, dass solche kleineren Füllfiguren in gröfseren Kompositionen ohne besondere Studien gemalt wurden.



Jan van Eyck
Brustbild eines Mannes
In der K. Gemäldegalerie zu Berlin

EIN VENEZIANISCHES BLOCKBUCH IM KGL. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

VON PAUL KRISTELLER

Dem Charakter des echten, alten Holzschnittes entspricht eine gewissermafsen abkürzende Ausdrucksweise in der Darstellung der Formen. Das Messer des Holzschneiders muss sorgsam neben dem schmalen Stege, der im Abdrucke die Linie darstellen soll, den Grund vertiefen; die einzelne Linie muss mühsam erarbeitet werden. Die praktische Verwendbarkeit der Druckform, die eine überaus grofse Anzahl von Abzügen liefern kann, lohnt dann die Mühe der Arbeit. Naturgemäfs suchte man deshalb ursprünglich die Formen für den Holzschnitt auf ihre einfachsten Elemente zurückzuführen. Der Holzschnitt fordert so eine mehr andeutende Darstellung und widerstrebt einer detaillierenden Behandlung der Formen; er muss von vornherein auf realistische Wirkungen verzichten und der Phantasie des Beschauers die Ausgestaltung der einzelnen Formen überlassen.

Gerade diese Eigentümlichkeit hat ihn, abgesehen von seiner praktischen Verwendbarkeit, auch künstlerisch so aufserordentlich geeignet gemacht, als volkstümliches Anschauungsmittel zu dienen. Der naive Mensch, der nur wenige Formeneinzelheiten im Gedächtnis bewahrt, bedarf, um sich diese Vorstellungen lebendig zu machen, ganz einfacher Formenbilder, die nur das Wesentlichste der Darstellung bieten; ausgeführte Gestaltungen wirken nur verwirrend auf ihn, da sein Auge nicht geübt genug ist, aus der komplizierten Formenbildung die seiner Erfahrung allein bekannten einfachsten Formen herauszuerkennen, um sie zu einem seiner Vorstellung entsprechenden Bilde zu vereinigen. Ganz ungebildete Leute aus dem Volke sind z. B. oft nicht im stande, eine ihnen genau bekannte Person in einer Photographie wiederzuerkennen.

Der Holzschnitt hat deshalb, weil er diesen Anforderungen zu entsprechen seiner Natur nach geeignet war, sich ursprünglich auf eine solche Angabe der einfachsten Formen durch Umrisslinien und die allernotwendigste Innenzeichnung beschränkt und auf jeden Versuch der Modellierung verzichtet. Die ältesten Holzschnitte entbehren jeder Schraffierung; dagegen mussten naturgemäfs die Flächen innerhalb der Umrisse dann mit Farbe ausgefüllt werden, nicht nur um dadurch dem Bilde einen Schmuck zu verleihen, sondern vor allem auch um die Bildvorstellung zu unterstützen, der Fläche zwischen den Umrissen den Charakter des Körperhaften zu verleihen.

Sowie der Holzschnitt nun die Sphäre der für die volkstümliche Anschauung bestimmten Darstellungskreise verlässt und sich Gegenständen zuwendet, deren Verständnis einem gebildeteren Publikum vorbehalten war, entwickelt er sich ganz natur-

gemäfs zu immer feinerer und mehr detaillierender Technik. Er wird damit seinem ursprünglichen Charakter immer mehr entfremdet, bis er schliefslich ganz in eine spielende Nachahmung der Kupferstichtechnik, die ja von vornherein feinere Bedürfnisse zu befriedigen bestimmt war, verfällt. Es wäre undenkbar, dass man ein Buch wie eine Terenz-Ausgabe oder die Hypnerotomachie mit Holzschnitten im Stile der alten Heiligenbilder oder Spielkarten hätte illustrieren können. Es ist also nicht ein in seinem inneren Wesen begründetes Streben nach Fortschritt, sondern die Veränderung seiner Bestimmung, die höheren Anforderungen, die der darzustellende Gegenstand an ihn stellt, die die Entwickelung der Holzschnitttechnik bedingen. Man kann wohl sagen, dass der Holzschnitt, wenn er in der Sphäre seines ursprünglichen Publikums geblieben wäre, auch seinen Charakter verhältnismäfsig wenig geändert hätte. In der That erhält sich neben der entwickelteren Holzschnitttechnik in der Bücherillustration der alte derbe Stil in der volkstümlichen Litteratur und in den Spielkarten u. dergl. noch lange, bis in das XVIII Jahrhundert; aber doch hat jene Verfeinerung der Technik auf die gesamte Holzschnittproduktion eingewirkt.

Wenn wir die Meisterwerke der deutschen Skulptur im XIV Jahrhundert, z. B. die des Bamberger Domes, oder Gemälde der Kölner Schule des XIV und XV Jahrhunderts mit der Masse der frühen deutschen Holzschnitte vergleichen, so müssen wir unbedingt annehmen, dass die einen doch für ein ganz anderes Publikum bestimmt gewesen sein müssen als die anderen, und dass erst später der Holzschnitt auch für die Bedürfnisse jenes besseren Publikums in eine »künstlerischere« Form gebracht, d. h. durch reichere Detailschilderung seinem ausgebildeteren Vorstellungsvermögen näher gerückt worden ist. In der Entwickelung des deutschen Holzschnittes ist dieser Übergang sozusagen von der volkstümlichen Technik, dem Briefmalerstil, der sich im engsten Anschlusse an die Miniaturtechnik entwickelt hat und eigentlich nur als seine Fortsetzung anzusehen ist, zu der individuell-künstlerischen Formenbildung, besonders in der Bücherillustration, ganz deutlich zu erkennen. Wir sehen, wie nach und nach bedeutendere Künstlerindividualitäten sich dem Holzschnitt zuwenden und ihn für die Verwendung zu höheren Zwecken umgestalten.

In Italien hat offenbar die grofse Masse am Schlusse des Mittelalters ein viel entwickelteres Vorstellungsvermögen besessen als in Deutschland. Das Bedürfnis des Volkes wird — auch den anderen Lebensgewohnheiten im Freien und in der Öffentlichkeit entsprechend — hier schon früh durch die monumentale Kunst befriedigt. Für den populären Holzschnitt deutscher Art ist also in Italien nicht entfernt der Bedarf vorhanden gewesen wie in Deutschland. In Italien tritt uns der Holzschnitt deshalb fast überall gleich auf einer entwickelten Stufe im Dienste der höheren Litteratur entgegen. Wenn uns von früheren Erzeugnissen des italienischen Holzschnittes vor seiner Verwendung für die Bücherillustration so überaus wenig, verschwindend wenig im Verhältnis zu der grofsen Anzahl deutscher Holzschnitte, erhalten geblieben ist, so dürfen wir nicht etwa meinen, dass von alten italienischen Holzschnitten so viel mehr als von deutschen verloren gegangen sei, sondern wir können daraus schliefsen, dafs in der That der Bedarf und die Erzeugung in Italien nur geringe gewesen sind, was wir aus den oben angeführten Gründen auch schon a priori annehmen durften.

Man wird durch diese Erwägungen leicht zu dem Schlusse gelangen, dass der Holzschnitt, wie die Buchdruckerkunst, in Deutschland oder in den Niederlanden entstanden und erst später durch die nordischen Vorbilder in Italien in Übung gekommen sei. Diese Annahme findet eine Bestätigung darin, dass in einigen alten italienischen Spielkarten deutsche Inschriften sehr schlecht und rückläufig eingeschnitten



Abb. 1. Das Ecce-Homo
Holzschnitt aus dem venezianischen Blockbuche im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin
(Originalgröfse)

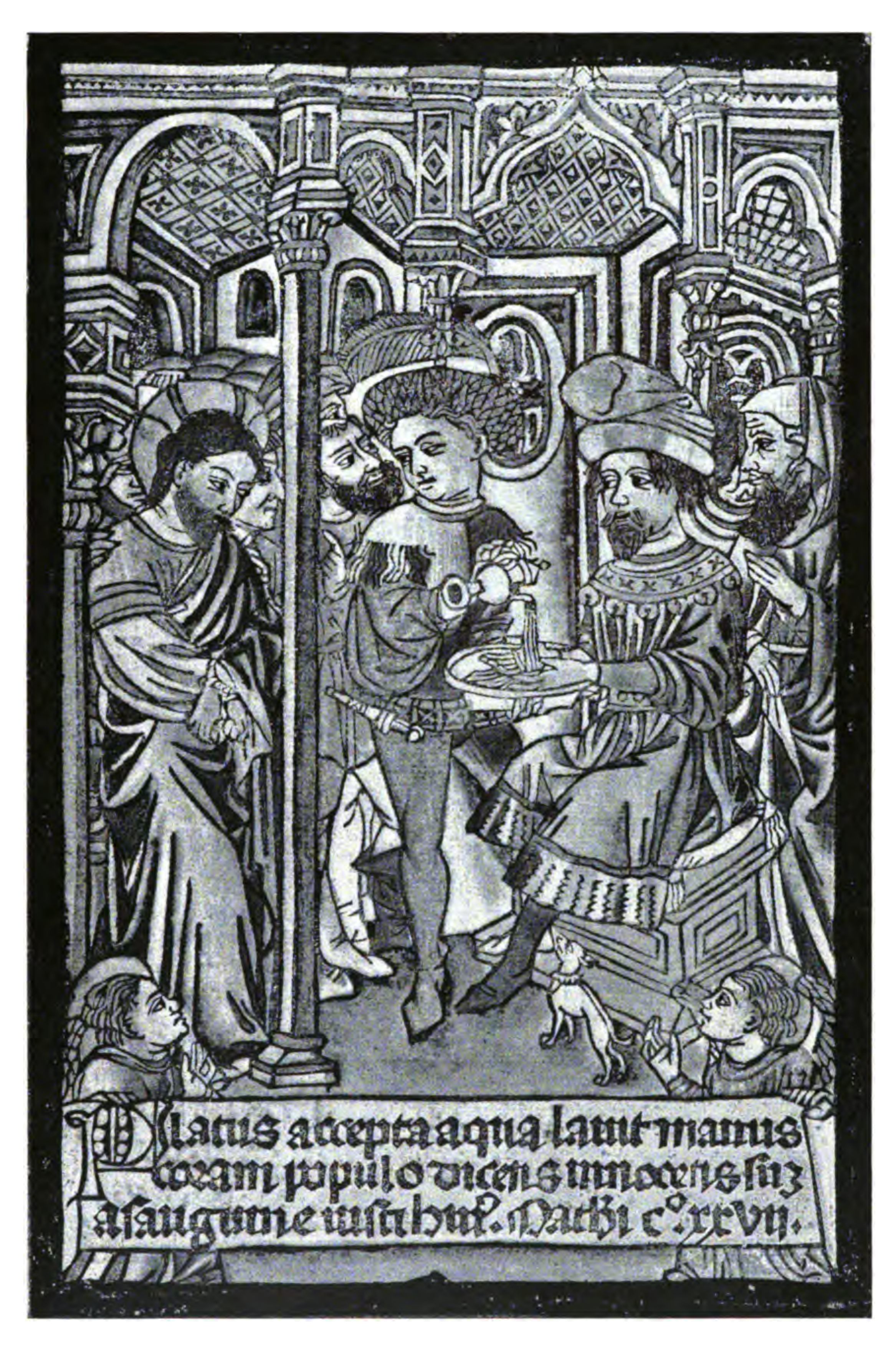


Abb. 2. Die Handwaschung des Pilatus
Holzschnitt aus dem venezianischen Blockbuche im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin
(Originalgröſse)

sind, also offenbar von dem italienischen Holzschneider nach dem deutschen Original ohne Verständnis ihrer Bedeutung kopiert worden sind.[1])

Wir wissen zwar aus Dokumenten und Nachrichten, dass jedenfalls seit dem zweiten Viertel des XV Jahrhunderts der Holzschnitt in Italien handwerksmäfsig ausgeübt und zur Herstellung von Heiligenbildern und Spielkarten u. dergl., für den Zeugdruck und für Ornamentik verschiedenster Art verwendet worden ist;[2]) wenn wir aber aus dem Charakter der ältesten italienischen Bücherholzschnitte im Vergleich mit dem der deutschen einen Rückschluss auf den früheren Betrieb ziehen dürfen, so scheint der italienische Holzschnitt nicht wie in Deutschland im Kreise der Briefmaler als ein eigenartiges und selbständiges Handwerk entstanden zu sein, sondern sich in viel engerer, unmittelbarer Beziehung zur monumentalen Kunst entwickelt zu haben.

Während in Deutschland die Technik den Erfordernissen der Darstellung unmittelbar dienstbar gemacht und untergeordnet wird, behält sie in Italien eine eigene Bedeutung, sie bleibt selbständiger und formt den darzustellenden Gegenstand nach ihren Erfordernissen um. Der Holzschnitt ist also in Italien technisch stilgerechter als in Deutschland, wo die Absicht auf malerische, bildmäfsige Wirkung ihm durch gehäufte Schraffierungen und Detailzeichnung Gewalt anthut. In Italien tritt er mit viel gröfseren künstlerischen Prätensionen auf als in Deutschland und schliefst sich überall von vornherein stilistisch aufs engste an den Lokalstil in der grofsen Kunst an.

Diese für das Wesen des italienischen Holzschnittes überaus wichtige Beobachtung findet nun eine Bestätigung durch eine Reihe neuerdings bekannt gewordener Holzschnitte, die uns gestatten, seine Geschichte, wenigstens in einer Landschaft, in Venetien, in gerader Linie über die Zeit seiner Verwendung für die Bücherillustration hinauf zu verfolgen.

Das Königliche Kupferstichkabinet zu Berlin besitzt eine Folge von 18 Darstellungen aus der Passion in Holzschnitt, von 22×14½ cm Bildgröfse, die auf die beiden Seiten von 9 Blättern gedruckt sind. Es sind dargestellt der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Fufswaschung, der Ölberg, Christi Gefangennahme, Christus vor Pilatus, die Geifselung, die Verspottung Christi, das Ecce-Homo (s. Abb. 1), die Handwaschung des Pilatus (s. Abb. 2), die Kreuztragung, die Kreuzanheftung, Christus am Kreuze, die Grablegung, die Auferstehung, die Marien am Grabe und Christus in der Vorhölle. Unter jeder Darstellung ist, aus demselben Holzstocke geschnitten, eine von zwei Engeln gehaltene Tafel angebracht, die in Holz geschnittene Textstellen aus der Bibel enthält. Die Folge hat also ganz den Charakter eines Blockbuches, d. h. einer zusammenhängenden Reihe von Blättern, auf denen die Textteile nicht mit beweglichen Lettern gedruckt, sondern ebenso wie die Bilder alle aus demselben Holzstocke geschnitten sind. Von den übrigen bekannten Blockbüchern unterscheidet sich diese Folge wesentlich nur dadurch, dass die Tafeln auf beide Seiten der Blätter, also unter der Presse, abgedruckt sind, während die anderen Blockbücher alle mit dem Reiber und deshalb die Holzstöcke nur auf eine Seite der Blätter abgedruckt wurden, von denen dann immer je zwei mit den Rückseiten aneinander ge-

[1]) Siehe Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XIII (1892) S. 172. Herr Dr. Goldschmidt hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass die Inschrift auf einer Karte rückläufig: »S. beaten lat ons ok aten« (einen Trumpf gewinnen) in niederdeutschem Dialekt zu lesen sei.

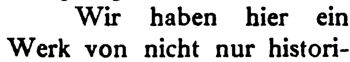
[2]) Siehe ebendort.

klebt sind. Denn erstens wurde durch den Reiber die Rückseite des Blattes so glatt, dass sie für den Druck nicht mehr benutzt werden konnte, zweitens wäre der Holzschnitt auf der Vorderseite beim Abdruck eines zweiten Holzschnittes auf der Rückseite des Blattes durch den Reiber beschädigt worden. Ferner sind die Holzschnitte der Passionsfolge des Berliner Kupferstichkabinets mit guter tiefschwarzer Druckfarbe gedruckt, während alle anderen Blockbücher blassbräunliche Farbe zeigen.

Alle 18 Holzschnitte sind gleichmäfsig mit ziegelroter, grüner, blauer, rotbrauner (Karmin), hellgelber, dunkelviolettbrauner, schwarzer Farbe und Gold leicht angetuscht. Die Kolorierung erstreckt sich meist nicht über die ganzen Flächen, sondern betont nur, den Linien der Falten folgend, die Schattenpartien. Felsen und Haar und Barthaare sind schwarz getuscht, nur Judas hat rotes Haar und schwarzen Heiligenschein, der bei den anderen heiligen Personen gelb ist. Die Haare der Frauen und jungen Männer sind gelb, Christi Gewand mit Gold oder goldähnlicher Farbe getuscht oder schattiert. Die Holzschnitte sind gewaschen worden und deshalb die Farben wohl blasser und stumpfer als ursprünglich. Einzelne Linien, besonders die Augen, Nase, Mund u. dergl., sind bei manchen Gestalten sehr zum Schaden der ursprünglichen Formen mit der Feder nachgezogen.



Abb. 3. Die Verspottung Christi
Holzschnitt aus den »Devote Meditazioni« des hl. Bonaventura, Venedig 1487. (Original 20,5 x 30,5 cm)



Wir haben hier ein Werk von nicht nur historischer, sondern auch künstlerischer Bedeutung vor uns. Selbst die zahlreichen Roheiten und Nachlässigkeiten in der technischen Ausführung können den Wert der Darstellungen nicht wesentlich verringern. Die Kompositionen sind durchaus originale, eigenartige Erfindungen, die Handlung auf jedem Bilde eine einheitliche, dramatisch konzentriert und von gröfster Lebendigkeit der Schilderung. Man kann vielen der Darstellungen eine tiefere Wirkung auf die Empfindung nicht absprechen, die Stellungen sind fast überall höchst lebendig und charakteristisch; neben manchen verunglückten Formen begegnen wir Bewegungen, die ganz selbständig beobachtet und mit Geschick dargestellt sind, so dass sie die Handlungen und Empfindungen der Personen einfach und deutlich bezeichnen. Man beachte z. B. die Gestalt Christi in der Verspottung, die

naturwahren Stellungen der schlafenden Apostel im Ölberg. Der Künstler strebt nach einer Wiedergabe der Bewegungen, wie sie seinem temperamentvollen Empfinden entsprechen; wenn ihm das auch oft misslingt, so bringt doch schon diese Absicht selber, der eigenen, lebhaften Vorstellung Ausdruck zu geben, eine künstlerische Wirkung hervor. Der Reichtum an Typen ist nicht allzu grofs, doch sind die einzelnen charakteristisch unterschieden. In dem Christus ist ihm der Ausdruck der Hingebung und des seelischen Schmerzes oft recht gut gelungen, wie z. B. in der Geifselung und in der Verspottung und anderem. Wie er alle Teile des Bildes zu einem lebendigen Ganzen zu gestalten sucht, das zeigen besonders auch die Engel, die unten die Tafeln halten und die, eigentlich nur ornamentale Figuren, ihre Teilnahme an dem Vorgange lebhaft und ausdrucksvoll kundgeben. Bald schauen sie staunend dem Vorgange zu, wie in der Auferweckung des Lazarus, bald wenden sie sich trauernd ab, wie bei der Geifselung, oder sie deuten auf den Vorgang oder erheben klagend die Hände, wie bei der Kreuzigung.

Auch die Formen im einzelnen zeugen überall von selbständiger Naturbeobachtung, so besonders die verständnisvollen und geschmackvollen Falten, die Haare und vor allem die Hände, die oft in ganz schwierigen Verkürzungen dargestellt sind, so z. B. die Hände Christi in der Auferweckung des Lazarus und in der Verspottung, die des am Boden liegenden Knechtes in der Gefangennahme und die Johannis in der Kreuzigung. Hier sucht der Künstler mit einer gewissen Kühnheit nach der Natur beobachtete schwierige Stellungen wiederzugeben.

Das alles zeigt deutlich genug, dass wir es hier nicht mit einem mechanisch ältere typische Darstellungen kopierenden Handwerker zu thun haben, sondern mit einem Künstler von eigener Erfindungskraft und Empfindung, der zwar oft an der Schwierigkeit seiner Aufgabe scheitert, der aber doch überall neue und eigene Beobachtungen wiederzugeben versucht und oft auch wirklich wiederzugeben im stande ist.

Die Sorgfalt der technischen Ausführung ist in den einzelnen Bildern sehr verschieden; einige, wie besonders die Auferweckung des Lazarus, die Verspottung, Kreuztragung und andere sind wesentlich feiner ausgeführt als andere Blätter, wie die Auferstehung und das Abendmahl. Die Haare sind z. B. dort durch gleichmäfsig und sorgsam nebeneinandergelegte runde Linien, hier durch unregelmäfsige eckige Striche angegeben. Wir brauchen daraus noch nicht zu folgern, dass verschiedene Holzschneider die Zeichnungen eines Meisters ausgeführt hätten; im Gegenteil weisen die Ähnlichkeit der Typen und die gleichmäfsige Behandlung einzelner Formen darauf hin, dass alle Bilder von derselben Hand, nur mit verschiedener Sorgfalt bei der Ausführung hergestellt sind. Wir können häufig beobachten, wie in Bücherillustrationen nach dem Ende des Buches hin die Feinheit der Ausführung abnimmt. Das Interesse erlahmt und die Hast wird mit dem Ende der Arbeit gröfser. Deswegen können Holzschneider und Zeichner sehr wohl ein und dieselbe Person sein, was für die frühe Zeit an sich auch das wahrscheinliche ist.

Obwohl die Blätter der Passionsholzschnitte auf dem oberen und unteren Rande mit einem handschriftlichen, wohl gleichzeitigen Texte in deutscher Sprache versehen sind, kann doch der italienische und venezianische Ursprung der Bilder nicht zweifelhaft sein.

In erster Linie ist es die Thatsache, dass eine Anzahl der Holzstöcke im Jahre 1487 zur Illustration eines in Venedig gedruckten Buches verwendet worden sind, die ihre Entstehung an diesem Orte wahrscheinlich macht. Die von »Jeronimo di sancti et cornelio suo compagno« 1487 in Venedig gedruckte Ausgabe der Devote

Meditazioni des hl. Bonaventura [1]) ist aufser mit einer Umrahmung des ersten Blattes mit elf Holzschnitten verziert, von denen zehn uns auch in der Berliner Passionsfolge begegnen. Der elfte (die Auferweckung des Lazarus), der ohne Frage zur gleichen Folge gehört, ist in dem Berliner Buche nicht enthalten und beweist, dass die Folge, so wie sie hier vorliegt, nicht vollständig ist. Die Devote Meditazioni von 1487 enthalten aus dem Berliner Buche: den Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, den Ölberg, die Gefangennahme, Christus vor Pilatus, die Geifselung, die Verspottung (s. Abb. 3), die Kreuztragung, Christus am Kreuze und die Auferstehung.

In dem Venezianer Drucke sind die Stöcke nicht nur mehr abgenutzt als in den Berliner Blättern, sondern auch, damit sie in dem Buche verwendet werden konnten, um den Streifen unten, der die — im gedruckten Buche ja auch überflüssigen — Inschriften enthielt, verkürzt worden. Daraus geht also hervor, dass die Holzschnitte nicht zur Illustration des Buches angefertigt worden, sondern längere Zeit vor 1487 entstanden sind. Ja man kann aus ihrem Formate, das sich zur Einfügung in ein gedrucktes Buch überhaupt nicht eignet, für ein Buch in 4° zu breit und für eine Folioseite zu niedrig ist, und aus dem breiten schwarzen Rande ohne weiteres mit Sicherheit schliefsen, dass sie überhaupt nicht für die Illustration eines gedruckten Buches bestimmt, sondern als selbständige Folge für sich hergestellt waren, dass sie also einem Entwickelungsstadium des Holzschnittes vor seiner Verwendung zur Illustrierung gedruckter Bücher angehören.

Abgesehen von dieser späteren Verwendung der Holzschnitte in einem in Venedig gedruckten Buche lässt sich ihr venezianischer Ursprung aber noch durch andere äufsere und stilistische Gründe schlagend nachweisen.

Schon in den architektonischen Formen können venezianische Eigenheiten beobachtet werden. Die runden, kanonenartigen Schornsteine, die kuppelförmigen Bedachungen und der auf zwei Viertelbogen ruhende Kielbogen in der Handwaschung Pilati und im Bilde mit Christus vor Pilatus, wie überhaupt die vorwiegend horizontale Richtung der Bauglieder zeigen eigentümlich venezianischen Charakter.

Die Kostüme der modisch gekleideten Personen und die Rüstungen der Krieger scheinen der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts und Italien anzugehören. Wir bemerken Röcke mit weitabstehendem, pelzverbrämtem Schofse, hochgegürtet, mit weiten Ärmeln und Schellenreihen am Halskragen, ferner Kopfbedeckungen mit sackartigem Aufsatz oder aus einem langen Stoffstreifen mit Zaddeln am herabhängenden Teile. Die Krieger sind noch wesentlich mit Kettenhemd, über dem sie eine ärmellose Jacke mit Schofs tragen, und nur an den Vorderseiten der Beine und Arme mit Plattenrüstung gepanzert; ihr Haupt ist durch flache rundliche Blechhauben mit Wangenteilen geschützt, die ebenso wie die Spiefse, Hellebarden und Dolche, wie mir von fachmännischer Seite versichert worden ist, spezifisch italienische Formen zeigen. Ganz ähnliche Kleider und Rüstungen sehen wir z. B. in den Fresken Altichieros im Santo in Padua und in anderen Gemälden und Skulpturen der ersten Hälfte des XV Jahr-

[1]) Exemplare des sehr seltenen Buches besitzen die Biblioteca Casanatense in Rom, die Bibliotheken in Modena und in Ferrara, Alfred Huth in London. Siehe Archivio storico dell' Arte 1892 p. 104 (mit Abbildungen). Es lassen sich noch einige andere Fälle anführen, in denen Holzschnitte aus Blockbüchern oder Teile von ihnen später in gedruckten Büchern Verwendung fanden; so sind z. B. Holzschnitte aus einer Biblia pauperum und aus dem Canticum Canticorum von Peter Os in Zwolle 1488—1494, Holzschnittteile aus dem Heilsspiegel von Veldener in Culenburg 1483 für gedruckte Bücher verwendet worden (s. Sotzmann in Raumers Hist. Taschenb. 1837 S. 535 und 537).

hunderts, z. B. dem Reiterdenkmal des Paolo Savelli (gest. 1405) in der Frarikirche in Venedig, während später eine andere, faltenreiche, steifere oder enger am Körper anliegende Kleidung und die Bewaffnung des ganzen Körpers mit Plattenrüstung üblich wird. Die florentinische Kunst, besonders die Plastik, bevorzugt augenscheinlich schon seit dem Beginne des XV Jahrhunderts antikisierende Kleidung und Bewaffnung (s. z. B. die Werke Ghibertis, Fra Angelicos u. a.). Auch das Fehlen der äufseren Gürtung der Frauenkleider deutet auf das XIV Jahrhundert. Allerdings lassen sich gerade auf diesem Gebiete, obwohl es von so vielen betreten ist, sichere Pfade zu festen Zielen nicht finden. Wir sind über die Veränderungen der Tracht in den verschiedenen Gegenden und in den einzelnen Perioden des Mittelalters bis zur Renaissance noch wenig unterrichtet. Doch mag mit einer gewissen Sicherheit angenommen werden, dass die Kostüme in unseren Holzschnitten italienisch sind und noch den Charakter des ausgehenden XIV und beginnenden XV Jahrhunderts zeigen, und darauf hingewiesen werden, dass sich gute Analogien in den Kunstwerken gerade der venetischen Gegend in Fülle anführen lassen.



Abb. 4. Das Martyrium des hl. Sebastian
Holzschnitt in der Biblioteca Classense zu Ravenna
(Original 18,5 × 16 cm)

Den entscheidenden Beweis für den venezianischen Ursprung der Holzschnitte haben wir aber darin zu erblicken, dass sie durch eine Reihe von Zwischengliedern sich stilistisch mit den venezianischen Bücherholzschnitten der achtziger Jahre in Verbindung setzen lassen und ferner, dass sie sich dem Stil der monumentalen Kunst in Venedig unmittelbar anschliefsen. Die Holzschnitte der Berliner Passionsfolge stehen keineswegs vereinzelt da; wir können eine Anzahl von mehr oder weniger bedeutenden Werken derselben Hand oder desselben Stils nachweisen. In erster Linie ist hier ein grofser Holzschnitt zu erwähnen, der vor einigen Jahren in einer seit langer Zeit vermauerten Nische im Stadthause zu Prato aufgefunden worden ist und nun dort im Städtischen Museum aufbewahrt wird.[1]) Der Holzschnitt ist von aufserordentlich grofsen Dimensionen (56,5 × 40,5 cm) und von vortrefflich sorgfältiger Ausführung.

[1]) Siehe Le Gallerie Nazionali italiane, II, Roma 1896, p. 184 mit Abbildungen.

Die figurenreiche Darstellung der Kreuzigung ist mit flüssiger, blassbrauner Farbe gedruckt und mittels Schablonen ziemlich derb koloriert und wird von einer Bordüre ringsum eingefasst. Das Blatt war wohl als ein billiges Altarbild für eine kleine Kapelle bestimmt.

Es wird wohl kaum bezweifelt werden, dass dieser Holzschnitt in Prato von derselben Hand herrührt wie die Blätter der Passion in Berlin. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur die Typen zu vergleichen, z. B. das Gesicht Christi mit dem in der Kreuzigung oder in der Geifselung, die der heiligen Frauen mit denen in der Auferweckung des Lazarus, des Mannes, der hinter der Gruppe der Frauen seinen Mantel hochnehmend sich vorbeugt, mit dem Manne links in der Geifselung u. s. w. Die Formenbehandlung, z. B. die Zeichnung der nackten Beine, Kostüme, Gewandbehandlung, Bewegungen und die technische Ausführung stimmen in jeder Hinsicht mit den Passionsholzschnitten so sehr überein, dass wir den Holzschnitt in Prato unbedingt für eine Arbeit des Meisters der Passion ansehen müssen.

Ebenso sicher können einige Holzschnitte der in einem Manuskript der Biblioteca Classense in Ravenna aufgefundenen und dort noch bewahrten Sammlung von Drucken dem Künstler der Berliner Passionsfolge zugeschrieben werden.[1]) Ganz besonders deutlich ist diese Übereinstimmung im Martyrium des hl. Sebastian (Ravenna Nr. 25, Schreiber Nr. 1676) (s. Abb. 4). Man beachte wieder die Ähnlichkeit der Typen, z. B. des hl. Sebastian mit Lazarus in der Passionsfolge, die Zeichnung der Haare auf dem geschorenen Kopfe des einen Schergen und des knieenden Jünglings in der Verspottung, die eigenartige Form des Schnurrbartes, die Einkerbung im Nasenflügel, die Fortsetzung der Umrisse des Oberschenkels im Unterschenkel durch zwei zusammenlaufende Linien u. dergl. m. Hier wird, zumal Bewegungen, Gewandbehandlung und Tracht den gleichen Charakter zeigen, kein Zweifel obwalten können. Auch der hl. Joseph (oder Zacharias Nr. 33, Schreiber Nr. 1750), der hl. Bischof (Nr. 6, Schreiber Nr. 1633), der hl. Philippus de Florentia (Nr. 28, Schreiber Nr. 1651) (s. Abb. 5) und die hl. Martinella (Nr. 11, Schreiber Nr. 1621) können ohne Bedenken dem Werke des Meisters der Berliner Passion zugezählt werden, obwohl die beiden letzten eine etwas gröfsere Weichlichkeit der Formen zeigen. Eine Anzahl der anderen Holzschnitte der ravennatischen Sammlung lassen in den Formen und in der Technik mehr oder weniger grofse Verwandtschaft mit unserer Gruppe erkennen und gehören, wenn sie auch nicht von derselben Hand herrühren wie jene Blätter, doch zweifellos der gleichen Stilrichtung an. Es sind das besonders die hl. Clara (Nr. 17, Schreiber Nr. 1380), der hl. Stephan (Nr. 20 und 21, Schreiber Nr. 1414), die Heiligen Domenikus und Franziskus (Nr. 8, Schreiber Nr. 1391), der hl. Justus (Nr. 34, Schreiber Nr. 1579), der hl. Georg (Nr. 38, Schreiber Nr. 1442), die Heiligen Katharina und Ansano (Nr. 32, Schreiber Nr. 1344), der hl. Josaphat (Nr. 30, Schreiber Nr. 1575), der hl. Hieronymus (Nr. 7, Schreiber Nr. 1542), der hl. Victor (Nr. 9 und 10, Schreiber Nr. 1703) und die hl.

[1]) Sie sind zuerst erwähnt von Max Lehrs im Archivio storico dell' Arte I (1888) p. 444. Siehe auch Hirth-Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten; und Le Gallerie Nazionali italiane II (1896) p. 185; Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois, Berlin 1891: Nr. 63, 1767, 1267, 1888, 1619, 1633, 1542, 1391, 1703, 1621, 1577, 1233, 1279, 1423, 1511, 1380, 1664, 1770, 1414, 1970, 1385, 1751, 1676, 1768, 169, 1651, 1248, 1575, 1667, 1344, 1750, 1579, 1743, 603, 1316, 1442, 1583. Die Holzschnitte sind alle, zum Teil mit der Schablone zum Teil mit dem Pinsel, koloriert; der Grund aufserhalb der Umrisse ist ziemlich gleichmäfsig geschwärzt, oder die im Zuge der Umrisse ausgeschnittenen Figuren sind auf geschwärztes Papier aufgeklebt.

Barbara (Nr. 29, Schreiber Nr. 1248). Die übrigen Holzschnitte in Ravenna kommen hier nicht in Betracht, da sie ganz andere Formen und Technik zeigen, zum Teil sogar überhaupt nicht italienischen Ursprunges sind.

Leider besitzen wir für die Gruppierung und Datierung dieser Holzschnitte keine äufseren Anhaltspunkte. Wir wissen nur, dass einer der Holzschnitte, der das Martyrium des hl. Simon von Trient darstellt, im Jahre 1475 entstanden ist.[1] Da dieses Blatt aber stilistisch mit unserer Gruppe nicht in Zusammenhang steht, so wird die Datierung unserer Holzschnitte dadurch nicht irgendwie näher bestimmt. Hervorzuheben ist ein Blatt mit der Gestalt des hl. Antonius von Padua (Nr. 13, Schreiber Nr. 1233),[2] das in der Zeichnung und in der Technik bei weitem die vorzüglichste Arbeit der Ravennater Sammlung ist, und das auch alle Holzschnitte unserer Gruppe an Feinheit der Ausführung übertrifft. Leider lässt sich ihm, wie vielen anderen Blättern, noch kein fest zu bestimmender Platz in der Entwickelung anweisen.

Vielleicht darf in diesem Zusammenhange ein Holzschnitt erwähnt werden, der zwar für den Zeugdruck gedient hat, aber trotz dieser andersartigen Bestimmung in seinem Stile von den eigentlichen, für den Abdruck auf Papier bestimmten Holzschnitten nicht abweicht. Dieser aus der Sammlung Forrer stammende Zeugdruck des Germanischen Museums in Nürnberg, der die hl. Anna mit der jugendlichen Madonna und einem Gefolge von Cherubim darstellt, ist von Th. Hampe[3] und von Dr. Forrer selber[4] für eine kölnische Arbeit erklärt worden. Trotz den in jenen Abhandlungen sorgfältig zusammengestellten Gründen für diese Annahme möchte ich doch den Zeugdruck für Venedig in Anspruch nehmen. Abgesehen davon, dass die breite, horizontale Form der gotischen Architektur mehr dem Charakter der venezianischen als der deutschen Gotik zu entsprechen scheint, glaube ich in der Zeichnung z. B. der langen, rundlichen Schädel, der Haare, der Nasen und besonders der einfachen, runden Gewandfalten mit den in Haken endenden kürzeren Linien der Innenzeichnung und dann vor allem auch in der Technik, im Charakter des Körpers der Linien so viel Verwandtschaft mit unseren venezianischen Holzschnitten, besonders mit den Passionsbildern, zu bemerken, dass ich Venedig als Entstehungsort in Vorschlag bringen zu können glaube. Eine solche Rundung und Einfachheit der Linienführung wird sich kaum in irgend einem deutschen Werke nachweisen lassen. Man vergleiche die Köpfe der Seraphim mit den Köpfen der Engel, die in den Berliner Holzschnitten die Schrifttafeln halten, besonders die Zeichnung der von vorn gesehenen Nase u. a. m. Dazu kommt noch, dass die sirenenartige Form der Seraphim, wie mir von erfahrenen Ikonographen versichert wird, orientalischen Ursprungs ist, und ferner, dass die von Hampe publizierte Zeichnung des Germanischen Museums, die den gleichen Gegenstand wie der Zeugdruck darstellt, ebenso wie die Zeichnung auf der Rückseite des Blattes nicht kölnischen Charakter, sondern in den Formen wie in der Technik durchaus die Manier der Veroneser Malerschule des XIV oder beginnenden XV Jahrhunderts zeigt. —

Mit den Blättern in Ravenna steht nun wieder eine Reihe von Holzschnitten in stilistisch enger Verbindung, die zur Illustration von in Venedig gedruckten Büchern

[1]) Siehe Ricci, Emporium XIII. Bergamo 1901. p. 131 ff.

[2]) Archivio storico dell' Arte I (1888) p. 446. Hirth-Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München 1893. Taf. 35 und 36.

[3]) Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1897 S. 91 ff.

[4]) Ebenda 1898 S. 12 ff. und in dem grofsen Werke: Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und späteren Kunstepochen, Strafsburg 1894, S. 28.

gedient haben, die als venezianische Produkte nicht nur durch diese Thatsache sichergestellt sind, sondern auch dadurch, dass sich aus ihnen die spezifisch venezianische Holzschnitttechnik der neunziger Jahre des XV Jahrhunderts entwickelt.



Abb. 5. Der hl. Philippus de Florentia
Holzschnitt in der Biblioteca Classense zu Ravenna
(Original 21,5 × 13,5 cm)

Allerdings sind diese Holzschnitte nicht die ältesten für die Buchillustration in Venedig verwendeten Arbeiten. Offenbar waren damals schon eine ganze Reihe von Künstlern, deren Werke sich im Stil der Zeichnung und der Technik ziemlich stark voneinander unterscheiden, für den Holzschnitt thätig. In der Verwendung des Holzschnittes für die Ausschmückung gedruckter Bücher ist man in Venedig nur langsam und schrittweise vorwärts gegangen. Man begann damit, in Holz geschnittene Ornamentmuster als Vordruck für die zu miniierenden Umrahmungen einzelner Blätter der frühesten gedruckten Bücher zu benutzen, also auf dem Rande des fertig gedruckten Buches das Ornament von demselben Holzstocke mehrere Male über- oder nebeneinander abzudrucken, um sich die Vorzeichnung der Leisten oder Umrahmungen für die Ausmalung zu ersparen. Dabei wurden dann natürlich für die verschieden breiten Ränder auch verschiedene Muster verwendet, die Schmalseiten oft aus einem Stücke geschnitten. Das Verfahren ist also dem des Stoffdruckes, bei dem ebenfalls dasselbe Muster mehrere Male durch Handpressung nebeneinander abgedruckt wurde, ganz ähnlich. In den ornamentalen Formen schliefsen sich diese Umrahmungen mit vorgedruckten Mustern fast immer der Ornamentik der nur mit der Hand miniierten Verzierungen in Manuskripten und gedruckten Büchern an. Die Stöcke sind also nicht

von den Druckern selber, sondern erst in den Werkstätten der Miniatoren auf die Blätter des fertiggestellten Buches aufgedruckt worden. Denn es finden sich diese Verzierungen nur auf wenigen Exemplaren des Werkes angebracht, ja, die einzelnen Exemplare desselben Buches sind mit ganz verschiedenen Mustern ornamentiert. Die wenigen Bücher, deren Schmuck in dieser Weise ausgeführt worden ist, gehören sämtlich den Jahren 1469—1473 und Venedig an.[1])

Man darf nun aber hieraus nicht folgern, dass etwa auch die Holzstöcke von den Miniatoren gefertigt worden seien; denn die Formen der in den Verzierungen verwendeten menschlichen Figuren und manchmal auch die akanthusartigen Ornamente sind ganz andere als die den Miniatoren eigentümlichen. Die Technik dieser Holzschnitte ist auch dieselbe wie die der Illustrationen eines gleichzeitig (1472) in Verona gedruckten Buches, »De re militari«, von Roberto Valturio, die ebenfalls nicht auf der Presse gleichzeitig mit dem Drucke des Textes, sondern nachträglich mit der Hand eingedruckt sind, wie das Übergreifen der Holzschnitte in den Text und der Wechsel in der Stellung der Holzschnitte in den einzelnen Exemplaren beweisen. Diese Holzschnitte werden nicht ohne Berechtigung dem bekannten Ingenieur, Medailleur und Bildhauer Matteo de' Pasti zugeschrieben; sie sind jedenfalls nicht ohne seine Mitwirkung als Zeichner und wahrscheinlich von einem seiner engeren Fachgenossen ausgeführt worden. Auch ein Einblattdruck, der in dem Deckel eines Registerbandes aus den Marken von 1464 im Staatsarchiv in Rom gefunden worden ist und mehrere offenbar für ornamentale Zwecke bestimmte Darstellungen enthält,[2]) zeigt ganz den gleichen Stil wie der Veroneser Valturius und jene ornamentalen Holzstöcke. Wir werden so, besonders durch die Holzschnitte des Valturius, in einen den Miniatoren ganz fremden Kreis, den der plastischen Kunst, geführt. Der Gebrauch der Vordrucke ist auch ein ganz seltener und nur vorübergehend eben in den Jahren 1469—1473 beliebter gewesen.

Überhaupt ist in Italien, wie später noch durch andere Gründe nachgewiesen werden soll, der Holzschnitt ganz unabhängig von der Miniatur entstanden und geblieben. Man hat hier offenbar und, wie mir scheint, in feinem Stilgefühl, die Miniaturornamentik als für gedruckte Bücher nicht geeignet angesehen. Unter der grofsen Anzahl mit Holzschnitten illustrierter italienischer Bücher findet man nur äufserst selten ein Exemplar, in dem die Holzschnitte in der Zeit und in ernsthafter Absicht koloriert worden sind, was bekanntlich in Deutschland bis auf Dürer die Regel gewesen ist. Man ist vielmehr nach jenen ersten Versuchen bald dahin geführt worden, für die Verzierung gedruckter Bücher den Holzschnitt allein, ohne Mitwirkung der Miniatur, zu verwenden. Dass die Bemalung von vornherein in bewusster Absicht ausgeschlossen wurde, geht, wie mir scheint, besonders deutlich daraus hervor, dass man die Umrahmungen, Initialen und andere Ornamente in einer Reihe von Büchern seit 1477 meist in Tiefschnitt, d. h. so, dass sich die Linien der Zeichnung weifs vom schwarzen Grunde abhoben, ausführte, wodurch die Bemalung in der That ganz überflüssig wurde. Nur das älteste in Venedig mit einem gleichzeitig mit dem Texte gedruckten Holzschnitte verzierte Buch, das Kalendarium des Johannes de Monteregio von 1476, zeigt Linienzeichnung schwarz auf weifsem Grunde und noch einen gewissen Anschluss an die miniierte Ornamentik jener früheren venezianischen Bücher.

[1]) Delaborde, Gravure en Italie avant Marcantoine, Paris 1883, p. 252. Rivoli, Livres à figures vénitiens, Paris 1892, p. XI u. p. 1 ff. Archivio storico dell' Arte 1892 p. 97. Seitdem sind noch einige weitere Beispiele dieser Art der Buchornamentik gefunden worden.

[2]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XIII (1892) S. 172 ff. mit Abbildungen.

Diese berühmten Meisterwerke des Holzschnittes und der Ornamentik, die einer Reihe venezianischer Bücher einen hohen künstlerischen Wert verleihen, zeigen nicht mehr das in der Miniaturmalerei damals beliebte Astwerk in der Ornamentik, sondern die glatten runden und scharfen Formen stilisierter akanthusartiger Pflanzen, wie sie in der plastischen Ornamentik des XV Jahrhunderts gang und gäbe sind. Sie lassen aber auch eine Meisterschaft der Technik, eine Sicherheit in der Führung des Messers erkennen, die auf langjährige Übung zu schliefsen nötigt und die jenen Künstlern gestattet, schnell die höchste Vollendung in diesem Stile zu erreichen. Dass die Buchornamentik sich so ganz unabhängig von den Miniatoren entwickeln konnte, hat seinen Grund wohl auch darin, dass die Buchdrucker zu den Miniatoren in keiner Beziehung standen, entweder Fremde waren oder vielmehr aus anderen Berufskreisen hervorgingen, Gelehrte waren, wie Felice Feliciano, oder Plastiker, wie Matteo Cividale in Lucca und Bernardo Cennini in Florenz, wie der Intarsist Lorenzo Canozzi di Lendinara in Padua u. a. m. Wir werden sehen, dass die Erkenntnis der oben dargelegten Eigentümlichkeiten der venezianischen Bücherillustrationen auch für die Passionsholzschnitte des Berliner Kupferstichkabinets eine gewisse Bedeutung gewinnen wird.

Die ornamentalen Tiefschnittbordüren bieten keinen Vergleichspunkt mit den Passionsholzschnitten; die Illustrationen des Veronesen Valturius haben zwar eine unleugbare technische Verwandtschaft mit ihnen, zeigen aber doch eine andersartige Entwickelung der gemeinsamen technischen und formalen Grundlage. Andere Arbeiten, wie z. B. das wichtige Kanonbild in dem Missale Romanum von 1482 [1]) und die den Holzschnitten des Petrarca von 1488 sich anschliefsende Stilgruppe zeigen, dass sich im venezianischen Holzschnitt verschiedenartige Stilrichtungen und Künstlerindividualitäten geltend machen, die sich später ziemlich selbständig weiter entwickeln. Neben diesen verschiedenen Stilgruppen können wir nun aber eine Reihe von Holzschnitten nachweisen, die den Stil der Passionsholzschnitte unmittelbar weiterführen. In erster Reihe ist hier ein Holzschnitt zu nennen, der sich in einer undatierten Ausgabe der von Cherubino da Spoleto verfassten »Spiritualis vitae compendiosa regula« [2]) findet und der die gleichen Formen und die gleiche Technik zeigt wie die Passion und einige der Blätter in Ravenna (s. Abb. 6). Besonders deutlich ist seine Übereinstimmung mit dem hl. Philippus de Florentia (Ravenna Nr. 28) (s. Abb. 5). Charakteristisch ist die s-förmig gebogene Augenbrauenlinie mit an der Nase aufsteigendem Häkchen, die Zeichnung der Haare, der langen Finger, die runden Gewandfalten, die an der gekrümmten Spitze mit einem Punkt versehen sind, und vor allem der ziemlich breite, unregelmäfsige Körper der Linien. Auch die Zeichnung der Bäume ist eine ähnliche, obwohl in den Passionsbildern der Schnitt weniger fein ist und noch mehr schwarze Flecken stehen lässt. Mit dem Holzschnitt des Cherubino haben nun wieder die Illustrationen im Supplementum Chronicarum des Jacobus Philippus Bergomensis, die zum ersten Male in der Ausgabe von 1486 verwendet werden, die allergröfste Verwandtschaft. Man beachte nur die Gewandbehandlung in der Erschaffung der Eva (s. die Abbildungen Jahrbuch XIII (1892) S. 166), die Typen, die Hände, die Bäume

[1]) Siehe Archivio storico dell' Arte 1892, p. 102 mit Abbildung. — Der Holzschnitt in den Werken des Baptista de Sancto Blasio (Venetiis, Erhard Ratdolt 1481. Rivoli, a. a. O. p. 13. Lippmann, Italian Woodengraving in the XV. cent. London 188, p. 76 mit Abbildung) ist wohl, wie die meisten Holzschnitte in Ratdolts Drucken, von einem deutschen Künstler ausgeführt.

[2]) Siehe Archivio storico dell' Arte 1892, p. 104. »Impressa in Venetia«, Exemplare im British Museum, in Bologna und in der Corsiniana in Rom.

u. dergl. m. Allerdings ist der Schnitt hier wieder noch feiner und sauberer, die Linien dünner, glatter und gleichmäfsiger. Auch die Zeichnung ist wohl von anderer Hand, aber doch ist der unmittelbare Zusammenhang unleugbar.

Noch feiner und eleganter ist die Technik des schönen Titelbildes in Sacroboscos Opus Sphaericum von 1488 (s. Abb. 7), das aber trotzdem, besonders in der Zeichnung der Falten und in den Gesichtern, den älteren Holzschnitten aufs engste verwandt ist. Auch in der im Jahre 1488 gedruckten Ausgabe von Hygins Poeticon Astronomicon finden wir einige Bilder gleichen Stils, die den, offenbar von deutscher Hand herrührenden Holzschnitten der Ratdoltschen Ausgabe von 1482 erst in diesem Drucke hinzugefügt sind.

Von da an entwickelt sich der Stil zu immer gröfserer Feinheit der Technik und Zierlichkeit der Zeichnung. Es tritt offenbar das Streben nach malerischer Wirkung in den Vordergrund, wohl hauptsächlich durch den Einfluss von tüchtigen Malern, die sich nun mit der Vorzeichnung für den Holzschnitt beschäftigen, und in Anlehnung an diese in Venedig nun herrschende Kunst. Die Zeichnung nimmt bei aller Sorgfalt der Ausführung einen skizzenhaften Charakter an, die Linien werden spitzer und eckiger, aussetzend, ohne die Kontinuität und Rundung des Umrisses, die sie bis dahin gezeigt hatten.

Wir brauchen aber die weitere Entwickelung nicht zu verfolgen; es genügte für unseren Zweck, den stilistischen Zusammenhang unserer Gruppe von Holzschnitten mit der venezianischen Bücherillustration, von den Passionsholzschnitten über die Blätter in Ravenna zu dem in Venedig gedruckten Supplementum Chronicarum, von dem die Entwickelung gleichmäfsig weiter geht, nachgewiesen und damit den venezianischen Ursprung der Passionsfolge festgestellt zu haben.

Was in der Komposition der Passionsholzschnitte im Vergleich mit den späteren venezianischen Holzschnitten am meisten auffällt, ist der grofse Unterschied in der Behandlung des Raumes. In den Passionsholzschnitten und den ihnen stilverwandten Einzelblättern ist der Raum ganz eng und nur durch einzelne Gegenstände angedeutet, kein Hintergrund im malerischen Sinne; der Horizont liegt sehr tief, und die Fläche, auf der die Handlung sich abspielt, bildet nur einen flachen Vordergrund ohne Betonung der Tiefendimension. Die Gestalten sind im Verhältnis zum Raume sehr grofs und dicht aneinander und hintereinander geschoben. Im Gegensatz zu einer malerischen, die Tiefe betonenden und ausbeutenden Komposition auf weiten Flächen, wie sie besonders die Miniaturmalerei und im allgemeinen auch der Holzschnitt lieben, entspricht hier der Charakter der Komposition mehr den Erfordernissen des Reliefstils, in dem der Vordergrund in seiner ganzen Breite ausgenutzt und die Schattenwirkung der plastisch hervortretenden Gestalten berücksichtigt werden muss. Landschaftliche Gründe sind hier selten und nur zur Ausfüllung leerer Stellen benutzt, wo die Komposition in den oberen Ecken Platz liefs; ebenso füllen Architekturteile nur den oberen, freibleibenden Raum über dem Streifen mit den Personengruppen aus. Innerhalb des Feldes der Figurenreihe ist der Boden überhaupt fast gar nicht angedeutet, nur freie Ecken sind hier und da für die Raumandeutungen ausgenutzt.

Auch die starken Verkürzungen einzelner bewegter Glieder deuten auf eine mehr plastische Vorstellung oder auf plastische Vorbilder hin, weil die malerische Auffassung sich die Stellungen immer schon für die projizierte Darstellung bequemer

zurechtlegt. Man beachte besonders Handhaltungen wie die Christi in der Auferweckung des Lazarus, die Johannis in der Kreuzigung, die des Mannes, dem Petrus in der Gefangennahme das Ohr abhaut, die Petri selber u. a. m., die man so in Gemälden der Zeit kaum finden wird, und die ebenso wie die Komposition die Ungeübtheit des Plastikers, sich die Formen für die Projizierung auf die Fläche bequemer zu gestalten, seine Gewohnheit, die Formen und Bewegungen plastisch zu sehen, beweist. Auch der Zug der Falten in langen runden Linien, in klarer, einfacher Anordnung deutet auf plastisches Gefühl.



Abb. 6
Holzschnitt aus der »Regula vitae spiritualis« des Cherubino da Spoleto, Venedig o. J. (Original 13 x 7 cm)

In der That lassen sich, wie ich glaube, ganz bestimmte stilistische Beziehungen unserer Holzschnittgruppe zu den Werken der venezianischen Skulptur des beginnenden XV Jahrhunderts deutlich erkennen.

Der Zeichner der Holzschnitte geht offenbar von derselben Formenvorstellung aus, die wir in den Skulpturen der Massegne und ihrer Schule beobachten können. Seine Gestalten haben die gleichen kurzen, gedrungenen Proportionen, schmale Schultern und verhältnismäfsig grofse, breite, viereckige Kopfform mit niedrigem, starkem Schädel, stark eingesattelter, kräftig herausspringender, breiter Nase, starker Oberlippe und dichten, heruntergedrückten Augenbrauen, was in den Holzschnitten durch eine Umbiegung der Augenbrauenlinie am Nasenansatz nach oben angedeutet ist. Alle Extremitäten sind besonders grofs gebildet, die Hände mit dicken, langen oder rundlich gegeneinander gebogenen Fingern.

Vergleicht man unsere Holzschnitte mit den von Jacobello und Pier Paolo dalle Massegne gearbeiteten Statuen auf den Chorschranken in S. Marco in Venedig, mit ihrem Hochaltar in S. Francesco in Bologna oder mit dem Grab des Antonio Venier in SS. Giovanni e Paolo in Venedig (s. Abb. 8), den Reliefs am Campo S. Zaccaria und Via Garibaldi 1310 (s. Abb. 9) und anderen Skulpturen gleichen Stils, so wird man die grofse Ähnlichkeit der Typen kaum leugnen können. Gesichter, wie die der beiden Heiligen im Relief am Campo di S. Zaccaria oder das des Christus in einem Relief an der Via Garibaldi, und besonders die beiden Heiligen neben dem Veniergrab, finden wir fast in jedem der Holzschnitte wieder. Die Struktur des Knochenbaus ist die gleiche, ebenso aber auch der ernste, wie ängstliche Ausdruck. Auch die Haarbehandlung ist charakteristisch. Der Schnurrbart geht in die langen Strähnen des Backenbartes über, der oft in zwei Spitzen geteilt ist; die Haupthaare fallen in langen Locken vom

Scheitel in der Mitte des Schädels nach beiden Seiten und nach vorn herab, oder sie umsäumen nur den unteren Teil des Schädels, während auf der Kopffläche nur vorn ein Schopf stehen geblieben ist. Die wallenden Haare sind in den Holzschnitten wie in den Bildwerken durch schematische parallele Wellenlinien angegeben, die kurzen starken Haarbüschel sind nur wenig geschickt durch kurze eckige, einander schneidende Striche ausgedrückt.

Für die Frauentypen der Holzschnitte, mit ihren feinen rundlichen Gesichtchen, der flachen Stirn, von der die feine spitze Nase fast ohne Einsattelung ansetzt, den vollen Backen und dem weichen Doppelkinn, könnten die Frauen des Veniergrabes das Vorbild geliefert haben. Für die Engel, die die Schrifttafeln halten, bilden die Putten an der Porta della Carta am Dogenpalast mit ihren dicken, runden Gesichtern, der breiten Nase, grofsem Mund und tiefausgeschnittenen Formen schlagende Analogien. Man vergleiche z. B. den Engel ganz oben in der spitzen Ecke des Bogens der Porta mit dem Engel rechts in der Gefangennahme u. a. m.

Die Gewandbehandlung steht in besonders starkem Gegensatz zu den schematischen, ösenförmigen oder eckigen Faltenlinien der deutschen Holzschnitte. Die Bildung der Falten bekundet ein grofses Verständnis des Körpers und seiner Bewegungen; sie sind stets gut motiviert und lassen Formen und Bewegungen ganz klar erkennen und sind selber von plastischer Wirkung. Besonders eigentümlich ist die Übereinstimmung der Holzschnitte mit den Skulpturen im Faltenwurf der langen Gewänder, die auf der Erde aufliegen und sich flach über die Füfse legen, so dass nur die Zehen unter dem Gewandstreifen hervorsehen, und ebenso auch in der Art, wie Gewandteile von der Brust über die Arme sich spannen und lange runde Nebenfalten bilden, oder wie die tiefausgebogenen Gewandfalten sich vorn über den Leib hinziehen.

Im Kostüm schliefsen sich die Bildhauer in der Bevorzugung ganz idealer Gewandungen und antiker Rüstungen augenscheinlich den Gewohnheiten der Florentiner Skulptoren, ihrer Vorbilder, an, während der Holzschneider, neben einer ganz einfachen, nur aus Ärmelrock und Mantel bestehenden Kleidung der heiligen Personen, für die meisten anderen Gestalten nach der Gewohnheit der venetischen Maler die Zeittracht gewählt hat.

Stellungen und Bewegungen der Menschen zeigen in ihrer plastischen Fülle und Lebendigkeit und in einer gewissen Eckigkeit einen charakteristischen Gegensatz zur venezianischen Malerei des XV Jahrhunderts, dagegen vielfache Analogien zur Plastik, z. B. in der Bewegung der Hände. Eigenartig ist die Stellung einzelner Figuren mit eingebogenen Knieen, man vergleiche z. B. Christus und Judas in der Gefangennahme, Christus vor Pilatus mit den Gestalten am Grabe des Antonio Venier oder an dem des Marco Cornaro in SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Vielleicht ist diese Stellung, die als mafsgebendes Motiv für die Faltenbildung verwendet wird, ein Überbleibsel der in der gotischen Kunst beliebten Ausbiegung des Körpers. Tempo und Art der Bewegungen sind in den Holzschnitten und in den venezianischen Skulpturen gleichartig.

Freilich ist der Vergleich hierin sehr schwer durchzuführen, weil uns in der venezianischen Skulptur jener Zeit fast nur statuarische Gestalten und Gruppen und nur sehr wenige Darstellungen von Handlungen erhalten sind. Hier können wir aber auf die Quelle, aus der die venezianische Skulptur ihre Anregung geschöpft hat, zurückgehen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die venezianische Plastik des XIV und beginnenden XV Jahrhunderts ihre ganze technische und formale Schulung toskanischen

Meistern und im besonderen Giovanni Pisano verdankt; Urkunden, Inschriften und der Augenschein beweisen diese Thatsache. Wer nun mit frischer Erinnerung an die Kanzeln Giovanni Pisanos in Pistoia und in Siena unsere Holzschnitte betrachtet, wird den



Abb. 7. Holzschnitt in Sacroboscos »Opus Sphaericum«, Venedig 1488 (Originalgröfse)

Gedanken eines stilistischen Zusammenhanges zwischen beiden Werken nicht wohl von sich weisen können.

Es kann hier natürlich nicht auf eine künstlerische Gegenüberstellung und Schätzung ankommen, es braucht auch nicht hervorgehoben zu werden, wie weit die Holzschnitte, trotz ihrer Vorzüglichkeit, hinter den Meisterwerken Giovanni Pisanos

mit ihrer Fülle von Naturbeobachtungen, von ergreifend charaktervollen Bewegungen und ihrem reichen Gefühlsinhalt zurückbleiben, es soll nur darauf hingewiesen werden, wieviel von dem Temperament und dem Stil des Pisaners in die bescheidenen Bilder des Xylographen, trotz der Übertragung in venezianische Auffassungsweise und trotz dem zeitlichen Abstande, übergegangen ist.

Die Heftigkeit der energischen Bewegungen, die zu der venezianischen Ruhe und Gemessenheit, dem statuarisch-dekorativen Charakter der venezianischen Kunst in starkem Gegensatze steht, weist sicher auf fremde, auf toskanische Vorbilder hin, an denen der Künstler sich gebildet hat. Bei der Betrachtung der grofsen Kreuzigung in Prato,[1]) die, wie wir gesehen haben, ein Werk des Meisters der Passionsholzschnitte ist, wurde auf dieses dramatische Element, das sich kaum anders als durch toskanische Einflüsse erklären lasse, Nachdruck gelegt. Während ich aber damals irrtümlich eine Einwirkung der Werke Filippo Lippis, der ja um jene Zeit im venezianischen Gebiete thätig war, auf den Holzschneider für wahrscheinlich hielt, glaube ich nun, auf Grund des oben dargelegten plastischen Charakters der Holzschnitte und ihres Zusammenhanges mit Werken venezianischer Bildhauer, in dem Einflusse der Kunst Giovanni Pisanos auf die venezianische Skulptur eine viel näher liegende und sachgemäfsere Erklärung für dieses Eindringen toskanischer Art in den Stil des venezianischen Holzschneiders gefunden zu haben.

Eine ganze Reihe von Motiven der Reliefs Pisanos finden wir in den Holzschnitten wieder. Man vergleiche z. B. die Gestalt Mariä in der Kreuzigung mit der in der gleichen Szene an der Pisaner Kanzel; der Mann zur Linken des Pilatus in dem Holzschnitte zeigt dieselbe Kombination verschiedener lebhafter Bewegungen wie der mittlere der Könige in der Anbetung der Könige an der Kanzel in Pistoia, der den Mantel mit der Linken hochhält, die Rechte deutend ausstreckt und den Kopf nach der entgegengesetzten Seite wendet. Die Stellung des Mannes hinter den heiligen Frauen in der Kreuzigung in Prato ist der des Alten in der Gefangennahme Christi an der Pisaner Kanzel ganz ähnlich. Der Typus Christi und anderer Gestalten in den Holzschnitten steht manchen in Pisanos Skulpturen sehr nahe. Auch die starke Vorbeugung des Kopfes ist charakteristisch; ebenso die Zeichnung der Pferdeköpfe mit spitzen Nüstern, langer Oberlippe, schmaler Nase und kammartiger Mähne. Wir begegnen hier und dort ganz ähnlich bewegten, von hinten gesehenen und sich umwendenden Reitergestalten. Bei näherer Vergleichung wird jeder noch viele andere Übereinstimmungen in Bewegungs- und Faltenmotiven entdecken.

Von einer direkten Nachahmung kann keine Rede sein, der Holzschneider erfindet ganz selbständig und benutzt seine eigenen Naturbeobachtungen zur Darstellung manchmal nicht sehr geschickter, aber immer lebendiger und ausdrucksvoller Bewegungen; auch die Ähnlichkeit einzelner Motive ist nicht so grofs, dass daraus ein unmittelbarer Zusammenhang sich folgern liefse, aber die Art der Bewegungen, das Gewaltsame der Stellungen der Beine und Arme, das Überschneiden der Glieder und der Gestalten in spitzen Winkeln (besonders z. B. in der Geifselung und in der Verspottung), heftige Wendungen der Köpfe u. a. m., alle diese Momente machen es im höchsten Grade wahrscheinlich, dass der Holzschneider aufser seinen venezianischen Vorbildern noch Werke studiert haben müsse, die von Giovanni Pisano selber oder von seinen unmittelbaren Schülern ausgegangen waren. Es ist beachtenswert, wie der Holzschneider diese Bewegungen, die ihn an toskanischen Kunstwerken begeistert hatten, doch etwas

---

[1]) Le Gallerie Nazionali italiane 1896, p. 186.

in das eigentümlich venezianische Tempo abschwächt. Das Schleppende und Ruhige der Bewegungen, Milde und Sinnigkeit des Ausdrucks, der Sinn für dekorative An-



Abb. 8. Schule der Massegne
Grabmal des Dogen Antonio Venier in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig

ordnung der Gewandfalten, die Vorliebe für die Zeittracht, die für die venezianische Kunst charakteristisch sind, kommen auch in den Holzschnitten, trotz dem toskanischen Einflusse, zur Geltung. Wie die venezianischen Bildhauer so einen Stil ausbilden, der ganz venezianisch ist, aber doch ohne das toskanische Vorbild nicht denkbar

[illegible], so sind auch in den Holzschnitten toskanische Dramatik der Handlung und [illegible]teristik der Bewegungen mit dem venezianischen Stil in eigenartiger Weise ver[illegible].

Es soll nicht geleugnet werden, dass, vorläufig wenigstens, für den stilistischen [Z]usammenhang der Holzschnitte mit jenen Werken der venezianischen Skulptur weder [illegible] noch unmittelbar durch den Augenschein überzeugende stilistische Beweise an[ge]führt werden konnten. Statuarische Werke der Skulptur lassen sich ja auch schwer [mit] Darstellungen von Handlungen in Holzschnitten vergleichen. Aber doch glaube ich, dass diese Beziehung des Holzschnittes zur Plastik wenigstens dem vergleichenden Stilgefühl einleuchtend dargethan sei.



Abb. 9. Schule der Massegne
Segnender Christus
Teil eines Reliefs in Via Garibaldi zu Venedig

Es ist ja auch an sich wohl wahrscheinlich, dass die Holzschneider aus dem Kreise der Bildhauer, im besonderen der Holzbildschnitzer und Intarsisten, hervorgegangen seien, besonders wenn wir, wie oben ausgeführt worden ist, annehmen dürfen, dass der Holzschnitt in Italien durch die Nachahmung der in Deutschland schon längere Zeit vorher geübten Abdruckstechnik von in Holz geschnittenen Darstellungen beruht. Dann liegt es nahe, dass gerade in der Handhabung des Messers für die künstlerische Bearbeitung des Holzes schon geübte Künstler sich dieser neuen Technik zugewandt haben oder von Druckunternehmern dazu herangezogen worden seien. Der eigenartige Charakter der ältesten italienischen Bücherholzschnitte, der oben ausführlich besprochen worden ist, und der stilistische Zusammenhang unserer frühesten venezianischen Holzschnitte mit den Werken der Skulptur bestätigt diese Annahme in überzeugender Weise. Und so würde sich auch die eigentümliche Erscheinung in der Geschichte des italienischen Holzschnittes leicht erklären lassen, dass uns so zahlreiche eigenartige Stilgruppen entgegentreten, die oft nur durch wenige Werke vertreten sind und die also, wenigstens für die erste Zeit, auf eine mehr gelegentliche Beteiligung verschiedener für diese Technik nicht besonders vorgebildeter Künstler schliefsen lassen.

Selbst wenn aber auch der Nachweis eines solchen unmittelbaren stilistischen Zusammenhanges der älteren venezianischen Holzschnitte mit der Plastik in diesem

Falle noch nicht völlig gelungen sein sollte, so wird man doch gewiss den Hinweis auf eine solche Beziehung nicht unbeachtet lassen dürfen, sondern ihn wenigstens als Wegweiser für fernere Studien und als Hülfe für das Verständnis der künstlerischen Eigenart des italienischen Holzschnittes im Auge zu behalten haben.

Jedenfalls, glaube ich, ist die Verwandtschaft der Passionsholzschnitte mit den venezianischen Skulpturen so stark, dass sie wohl im Verein mit Argumenten anderer Art, die oben angeführt worden sind, als ein Beweis für den venezianischen Ursprung der Holzschnitte angesprochen werden darf. Zeitlich brauchen die Holzschnitte aber deshalb nicht in unmittelbare Nähe der Skulpturen, also an den Anfang des XV Jahrhunderts, gerückt zu werden, vielmehr müssen die Vollendung der Drucktechnik, die die Verwendung der Druckpresse und der Druckfarbe voraussetzt, und besonders der stilistische und technische enge Zusammenhang mit den venezianischen Bücherholzschnitten der achtziger Jahre auf eine Datierung in die ersten Jahrzehnte nach der Mitte des XV Jahrhunderts führen. Es ist auch nicht wahrscheinlich, dass man im Jahre 1487 für ein Buch Holzschnitte verwandt haben würde, die einer so sehr viel älteren Zeit angehörten. Dass der Stil jener Bildwerke, der sich übrigens ja auch in der Skulptur noch Jahrzehnte erhalten hat, so lange von den Holzschneidern beibehalten wird, kann durchaus nicht auffallen, da ja die Geschichte besonders der industriellen Künste, vor allem der Miniaturmalerei, uns viele Beweise solcher Langlebigkeit eines Stiles liefert.

Die Holzschnitte der Berliner Passion sind also fraglos nicht die ältesten italienischen Erzeugnisse dieser Technik, die hier schon viel früher in Übung gewesen ist. Ältere, sicher datierbare italienische Xylographien sind bisher nicht bekannt geworden, aber vielleicht können uns einige Reste von Spielkarten im Königlichen Staatsarchiv in Rom, die in einem Registereinbande aus den Marken von 1464 gefunden worden sind, eine Vorstellung der älteren Technik geben.[1] Wenn die Spielkartenfragmente auch nicht lange vor ihrer Verarbeitung als Pappe entstanden sein sollten, so hat sich doch in ihnen offenbar ein früherer Typus in Formen und Technik erhalten. Gerade solche Spielkartenformen wurden ja bekanntlich überaus lange fast ohne Veränderung beibehalten. Wie schon erwähnt, geht aus ihren deutschen Inschriften, die schlecht und offenbar aus Unkenntnis rückläufig geschnitten sind, hervor, dass sie nach deutschen Vorbildern, wahrscheinlich nach eben jenen deutschen Karten, gegen deren starke Konkurrenz man in Venedig die einheimische Arbeit durch das bekannte Edikt von 1441 zu schützen suchte, kopiert worden sind. Die Spielkarten scheinen den Passionsholzschnitten technisch verwandt zu sein, doch lassen sich bestimmte Vergleichspunkte nicht feststellen.

Fast ein halbes Jahrhundert des venezianischen Holzschnittes können wir so an der hier zusammengestellten Gruppe von Holzschnitten verfolgen. Ihr Stil entwickelt sich aus den der Xylographie verwandten Techniken der Holzbildnerei oder der Intarsia und schliefst sich in seinen Anfängen auch in der Formenbildung der Kunstweise der einheimischen Skulptur an. Ihre Technik bleibt trotz der Umbildung der Formen ihrem ursprünglichen Charakter treu, sie bewahrt, ebenso wie der gleichzeitige Florentiner Holzschnitt, jene abkürzende, die Form nur umschreibende, auf Modellierung durch Schraffierungen verzichtende Manier, die für die ursprüngliche Technik charakteristisch ist, bis an das Ende des XV Jahrhunderts. Andere Gruppen des venezianischen Holzschnittes machen dagegen, ebenso wie durchgängig der gleich-

[1]) Siehe Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XIII (1892) S. 172.

zeitige deutsche Holzschnitt, von den Schraffierungen einen mehr oder weniger ausgiebigen Gebrauch und führen damit zu der malerisch schattierenden, der Wirkung des Kupferstichs sich nähernden Technik, die im XVI Jahrhundert dann überall herrschend wird. Die Künstler unserer Stilgruppe dagegen suchen nur durch reichere und feinere Innenzeichnung die Formen mehr auszugestalten. Diese, dem Wesen der Holzschnitttechnik durchaus entsprechende, rein künstlerische, nur auf die zeichnerische Verfeinerung der Linie ausgehende Tendenz hat sie dann am Ende des XV Jahrhunderts zu jenen Meisterwerken der Buchillustration geführt, die noch heute unübertroffen dastehen und in ihrer Art jedenfalls auch unübertrefflich bleiben werden.

STUDIEN ZU MANTEGNA UND DEN BILDERN IM STUDIERZIMMER DER ISABELLA GONZAGA

VON RICHARD FOERSTER

II

DIE BILDER DES STUDIOLO DER ISABELLA GONZAGA IN MANTUA

Ungefähr um dieselbe Zeit, in welcher, wenn unsere Vermutung das Richtige trifft, die Zeichnung des British Museum entstanden ist, nämlich am 15. Februar 1490, zog Isabella Este als neuvermählte Markgräfin in Mantua ein. Es hätte nicht der Bitte Mantegnas an Battista Guarino, ihren ehemaligen Lehrer in Ferrara, um eine Empfehlung, nicht der warmen Fürsprache, welche dieser darauf von Verona aus am 22. Oktober jenes Jahres bei ihr einlegte,[1]) bedurft, um ihr Auge auf den Künstler zu lenken. Brachte sie doch nicht nur lebhafteste Teilnahme für Kunst und Wissenschaft, sondern auch eine ganz besondere Vorliebe für die Antike mit. Konnte Guarino aber schreiben: »in seiner Kunst hat er nicht seinesgleichen«, so war er unbestritten der erste Meister in »antikischer« Art. Hatte ein anderer Veroneser, Felix Felicianus, ihm seine Sammlung lateinischer Inschriften gewidmet: »*quia te huiusmodi antiquitatis investigandae promptissimum amantissimumque percepi*«, so war auch der von ihm in der Widmung (*idibus Ianuariis MCCCCLXIII*) geäufserte Wunsch in Erfüllung gegangen: »*te fieri perquam doctissimum atque omnibus in rebus praeclaris consumatum virum evadere*«.[2]) Es konnte nicht fraglich sein, dass sie an ihn zuerst zu denken hatte, wenn sie den Plan fasste, ihr Studierzimmer (*studio,*

[1]) Der Brief, ein Muster von Feinheit, lautet: *Miss. Andrea Mantegna me pregò assai che lo raccomandasse ala V. Ex.tia persuadendose che le mie parolle siano appresso quella de alcun momento. Alquale io riposi che li homini virtuosi quale è lui non bisognano apresso la Vostra S. de raccomandatione perche da se la è inclinatissima ad amare e favorire che lo merita et che pur lo farei: et cosi prego quella lo vogli acarecciare et farni bona stima perche in vero lui oltre la excellentia del arte sua in la quale non ha pare, egli è tuto gentile: et la Vostra S. ne pigliara mile boni constructi in designi et altre cose che accadera: lui e apto fare honore a quello Ill.mo S. et a quella cita* (Braghirolli, a. a. O. p. 202).

[2]) Maffei, Verona illustrata II p. 519.

studiolo, camerino, paradiso) zu einem Heiligtume der Kunst zu machen, auch wenn es nur die ersten Maler Italiens sein sollten, welche zur Ausschmückung desselben berufen wurden.[1]) Und so übertrug sie ihm nicht nur ein, sondern zwei Gemälde,[2]) und diese wurden den folgenden Künstlern nicht blofs in malerischer Hinsicht als Vorbilder, sondern auch als Mafsstab in den Dimensionen hingestellt. Es verstand sich von selbst, dass Isabella, als sie das »alte Schloss« (castello vecchio) verliefs, die Bilder in ihr neues Studiolo in der Corte vecchia überführte.[3]) Dort wurde, lange nach ihrem Tode, ein Inventar von ihnen aufgenommen.[4]) Dort blieben auch sämtliche Bilder bis zum Jahre 1632,[5]) in welchem sie Richelieu für sein Schloss du Plessis in Richelieu kaufte, aus dem sie 1801 in den Louvre überführt wurden.[6]) Hier sind

---

[1]) Dies spricht Isabella selbst aus in dem an ihren Vertrauensmann Francesco Malatesta gerichteten Briefe vom 15. September 1502: *Desiderando nui havere nel camarino nostro picture adhistoria de li excellenti pictori che sono al presente in Italia* (Braghirolli a. a. O. II p. 159 n. IV).

[2]) Aufserdem zwei Sopraporten in Bronzeton (vergl. das Inventar in Anm. 4 nr. 5 und 7).

[3]) Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XIII p. 190. 382 und The Art Journal 1898, 41 ff. (wo das im South Kensington Museum befindliche Modell des ersten »studiolo« abgebildet ist).

[4]) Da wir auf dieses Inventar im folgenden ständig zurückgreifen müssen, bringe ich es hier aus dem Archivio storico italiano, Appendice t. II, Firenze 1845, p. 324 ff. (etwas weniger vollständig in Carlo d' Arco, Notizie t. II p. 134 n. 174) wenigstens, soweit es sich auf die hier behandelten Gemälde bezieht, zum Abdruck:

Le infrascritte robbe si sono trovate nelo studio, che è in corte vecchia appresso la Grotta.

1. *Un quadro di pittura di mano del già M. Lorenzo Costa pittore, con diverse figure dentro, ch' è dallato della finestra, a man destra, e con verdure dentro, et una Incoronatione.*
2. *E più, un altro quadro di pittura appresso el soprascrito, ne la medema faciata, di mano del già Pietro Perugini, nel qual è dipinto diversi amorini, et altre figure de Ninfe stimulate da detti amori, con alcuni alberi e verdure.*
3. *E più, un altro quadro di pittura appresso el soprascritto, nela medema faciata, di mano del già M. Andrea Mantegna, nel qual è dipinto un Marte e una Venere che stano in piacere, con un Vulcano et un Orpheo che sona, con nove Ninphe che balano.*
4. *E più, dui quadri posti dal capo dela porta, ne la intrata, di mano del già Antonio da Coregio, in uno de' quali è dipinto l' istoria di Apolo et Marsia, ne l' altro è tre Vertù, cioè Giustitià et Temperantia (et Fortezza), le quali insegnano ad un fanciullo misurare el tempo, a ciò possa esser coronato di lauro et aquistare la palma.*
5. *E più, un quadro finto di brongio, sopra a la detta porta, di mano di M. Andrea Mantegna, con quatro figure dentro.*
6. *E più, un altro quadro, a man sinistra de la finestra, de mano di M. Lorenzo Costa, in lo qual è depinto un archo triumphale e molte figure che fano una musica, con una fabula di Leda.*
7. *E più, un altro quadro finto di brongio, posto sopra a la porta, ne lo intrare ne la Grota, di mano del detto Mantegna, in lo quale è depinto una nave di mare, con alcune figure dentro, et una che cascha ne l' acqua.*
8. *E più, un quadro di pittura, posto allato sinistro de l' intrata de la Grota, di mano de Andrea Mantegna, nel quale è depinto la Vertù che scacia li Vitii, e vi è l' Otio condotto da la Inertia, e la Ignorantia portata da la Ingratitudine et Avaritia.*

[5]) Nur die zwei Bilder Correggios gelangten bereits 1628 in den Besitz Karls I von England, 1650 nach Paris, zuerst in Privatsammlungen, dann in den Louvre (Jul. Meyer, Correggio S. 354).

[6]) Yriarte, Gazette des beaux-arts 3 per. t. XIV (1896) p. 129.

sie seit Friedrich Schlegel[1]) viel bewundert,[2]) aber noch keiner wissenschaftlichen Erörterung unterzogen worden,[3]) so dass sie teilweise noch gar nicht oder falsch gedeutet sind. Dies nachzuholen ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Vorangeschickt sei die Bemerkung, dass Isabella selbst eine starke Einwirkung auf den Gegenstand der Bilder hatte und dass der Gedanke, welcher durch alle hindurchklingt, ein ähnlicher ist wie in der zuerst betrachteten Zeichnung Mantegnas, nämlich der Gegensatz von πνεῦμα und σῶμα, Geist und Fleisch, Tugend und Laster.

Indem wir die Reihenfolge, in welcher die Bilder entstanden sind, festhalten, beginnen wir mit denen des Mantegna. Es sind Temperabilder, aber gefirnisst. Über ihre Entstehungszeit sind uns nur sehr wenige Nachrichten überliefert. Da Mantegna in Mantua lebte, wurde alles mündlich zwischen ihm und Isabella abgemacht. Nur das scheint festzustehen, dass er bereits im September 1493 mit ihnen beschäftigt war und dass sie 1497 vollendet wurden.[4]) Welches von beiden, der »Parnass« oder »die Austreibung der Laster«, das frühere ist, vermögen wir nicht zu sagen. Doch möchte ich für die Vermutung, dass »die Austreibung der Laster« das jüngere ist, anführen, dass demselben im wesentlichen dasselbe Programm zu Grunde liegt, wie dem nächstfolgenden, dem des Perugino. Jedenfalls stehen sich dieses Bild des Mantegna und das des Perugino so nahe, dass es angezeigt ist, sie in der Betrachtung nicht auseinander zu reifsen.

1.

Wir beginnen daher mit dem Parnass. Einer Beschreibung der einzelnen Figuren sind wir überhoben. Um so mehr müssen wir suchen die richtige Gesamtauffassung des Bildes zu gewinnen. In Bezug auf diese befinde ich mich in vollem Gegensatze gegen Thode, welcher sich (Mantegna S. 103) folgendermafsen äufsert: »Das Bild stellt das Reich der Liebe und der Kunst dar..... In ihrem (der Venus) Anblick versunken und von ihrem Zauber gefesselt, weilt der Kriegsgott, seines wilden Berufes vergessend, an ihrer Seite, unbekümmert um den durch den spottenden Amor aus seiner Arbeit aufgeschreckten Vulkan, der aus dem Dunkel seiner Schmiedehöhle den lichten Glanz des glückseligen Paares gewahren muss. Wo die Liebe über die Zwietracht siegt, wird die Liebe zum seligen Traum künstlerischen Spieles; der Frieden des Parnasses ist der Venus Werk. Unter ihrem Schutze und von ihrem Anblicke begeistert findet Apollo auf seiner Lyra die Weisen, nach denen der Musenchor den leichtbeschwingten Reigen schlingt, und gern vergisst, vom süfsen Blick der holden Tänzerinnen gebannt, Merkur den rastlosen Schritt, um, auf den Pegasus gelehnt, im Schauen und Hören sich zu verlieren. War dieses Bild eine

---

[1]) Er sah sie 1802 und erklärte: »Vor keinem Gemählde habe ich öfter und länger verweilt, als vor zwey allegorischen Bildern des Mantegna« (Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Sämtl. Werke, 6. Bd., Wien 1823, S. 12).

[2]) Vergl. Lévêque, Rev. des deux mondes (1868) vol. 76 p. 61 ff.; Paul Mantz, Gazette des beaux-arts t. XXXIV (1886) II p. 120.

[3]) Yriarte hat sich in einer Reihe von Aufsätzen, welche in der Gazette des beaux-arts t. XIII—XV erschienen sind, erfolgreich mit der Entstehungsgeschichte der Gemälde beschäftigt. Wo er sich auf ungedrucktes Material stützt, bin ich auf ihn angewiesen. Um die Deutung der Gemälde hat er sich, wie auch Müntz, Histoire de la Renaissance I p. 306, II p. 62. 281, nicht bemüht.

[4]) Yriarte a. a. O. t. XIII p. 395.

schmeichelnde Verheifsung der Friedensfreuden, welche Isabella ihrem auf beständigen Kriegsunternehmungen fern weilenden Gatten in ihrem Musenhofe bereitete? Mantegna wusste die Zauberformel für ihren Wunsch zu finden« u. s. w. Die Venus des Parnasses ist eine Ehebrecherin. Nicht Mars, sondern Vulkan ist ihr Gemahl. Und steht nicht fast überall über der Geschichte von Vulkan, Venus und Mars das Wort,



Abb. 1. Andrea Mantegna
Der Parnass
Im Museum des Louvre zu Paris

welches ihr Vater, Homer, über sie gesetzt hat: »Niemals frommt schlimme That; der Langsame fasset den Schnellen«?[1]) So lässt auch Botticelli in seinem »Mars und

[1]) Od.VIII 329. Vergl. auch Boccaccio de geneal. deor. IX 1. 5. Hinck, Annali dell'Istituto (1866) 97 ff. Dilthey, Über einige Bronzebilder des Ares (Bonner Jahrb. 1873) S. 16. Petro Perugino hatte gemalt »*la storia quando Vulcano cuopre con la rete Venus et Marte*« (Braghirolli a. a. O. II p. 281 n. LV); desgleichen ein Unbekannter in einem Zimmer des Bankhauses von Agostino Chigi in Rom mit der charakteristischen Beischrift:

Mars, Venus, et Natus, Somnusque paterque Lyaeus
Sint procul: is quoniam Mercurii est thalamus

(Gnoli, Archivio storico dell' Arte I 174) und Cosimo Tura im Palazzo Schifanoja in Ferrara (Harck, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. V S. 106).

Venus« (in Berlin) Satyrkinder, als Verkörperungen des Lasters,[1]) neben dem Paare Kurzweil treiben.

Und man wende nicht ein, Mantegna habe Mars und Venus als Ehepaar gefasst. Dem widerspricht, dass er nicht vergessen hat, den Vulkan in seiner Höhle am Feuer stehend zu bilden, ja sogar drohend den linken Arm gegen Amor, der ihn reizt, indem er mittels eines Rohres in das Feuer des Herdes hineinbläst und seine Eifersucht entfacht,[2]) und gegen das Paar zu erheben und einen Ring in die rechte Hand zu geben.[3]) Jeder Beschauer weifs, welch übles Netz für das Lager des Paares aus seiner Schmiedearbeit hervorgehen wird. Weder siegt Venus in Mars über die Zwietracht, noch ist der Frieden des Parnasses ihr Werk. Apollo steht weder unter ihrem Schutze, noch singt er von ihrem Anblicke begeistert. Das hat nicht einmal der hinreifsendste Lobredner der *alma Venus*, Lukrez, im Eingange seines Lehrgedichtes, *de rerum natura*, behauptet. Und im Bilde blickt Apollo durchaus nicht zu ihr auf, sondern zu seinen Musen. Man könnte höchstens sagen, dass auch Mars und Venus an dem Gesange ihre Freude haben, obwohl sie doch nur mit sich selbst beschäftigt scheinen. Während, durchaus passend, zwischen Vulkan in der Höhle und dem Liebespaare in der Laube nebst Amor, ein Verkehr stattfindet, ist kein sichtbares Band zwischen der unteren und der oberen Scene. Jedenfalls ist das Reich, welches der Maler verherrlichen will, wie schon der räumliche Umfang und die Zahl der Figuren beweisen, das untere. Das obere dient diesem, wie als Gegensatz, so zur Hebung. Derjenige, welcher dem Gesange und Tanze der Musen seine Aufmerksamkeit widmet, ist Merkur, der Erfinder der Syrinx, welche er in der linken Hand hält, und sein Begleiter, Pegasus, zwar nicht erst die »Musenquelle«[4]) aus dem Boden schlagend — denn sie ist bereits neben ihm sichtbar —, wohl aber durch die Wendung des Kopfes und die Hebung des einen Hufes seine Teilnahme und so sich selbst als Musenross[5]) bekundend. Und der Teilnahme Merkurs entspricht der auf ihn gerichtete Blick der einen Muse. Die letzteren aber sind die Hauptfiguren des Bildes, und sie sind gerade die reinen (ἁγναί), welche von Venus nichts wissen wollen.

---

[1]) Auch Poliziano (Giostra I 104. 122 ff., II 1. 3 ff.) ist nicht anders zu beurteilen, und Mario Equicola d' Alveto führt in seiner der Isabella gewidmeten Schrift Di Natura d' Amore (di nuovo ricorretto, per Thomaso Porcacchi, Venetia 1583) libro I fol. 12v (letzte Zeile) nach Petrarca unter den von Cupido aus »*concupiscenza*« Bezwungenen gerade *Venere Marte* auf; vergl. auch fol. 27v *chi nasce quando Marte è nella casa di Venere, è lussurioso* nach Boccaccio a. a. O.; libro II fol. 85v. Die Wendung, welche Goethe in der 19. römischen Elegie der Geschichte gegeben hat, steht allein da.

[2]) Vergl. Poliziano a. a. O. II 1. 8: *'l foco suo gli mise in seno.*

[3]) Beides ist zwar nicht in der Braunschen Photographie, wohl aber im Stich von Danguin völlig deutlich.

[4]) *Fons Castalius* (Myth. Vat. I 130, II 112; Albericus de deor. imag. cap. 21) oder Hippokrene, welche in der Renaissance auf den Parnass versetzt wurde (vergl. Francesco Zambeccari und die Briefe des Libanios S. 238 f.).

[5]) Dass er dies erst in der Renaissance geworden, ist bekannt; dass er aber als solches, wie gewöhnlich (seit Lenz, N. Teutsch. Merkur 1796, 2 S. 285) gesagt wird, zuerst in Bojardos Orlando inamorato begegnet, scheint nicht richtig zu sein. Auch mit Merkur findet er sich in der Antike nicht gruppiert. An die bei Antoninus Liberalis Metam. 9 überlieferte Fabel, dass Pegasus beim Wettgesang der Musen mit den Töchtern des Pieros den Gipfel des vor Entzückung sich himmelwärts erhebenden Helikon niedergeschlagen habe, ist hier natürlich nicht zu denken. Aber Anlass zur Einführung des Pegasus könnte sie doch gegeben haben.

Denn wie ein Epigramm, welches — wenn auch mit Unrecht — keinen geringeren Namen als den des Platon trägt, sagt:

> Ἁ Κύπρις Μούσαισι· κοράσια, τὰν Ἀφροδίταν
> τιμᾶτ' ἢ τὸν Ἔρωτ' ὔμμιν ἐφοπλίσομαι.
> Χαὶ Μοῦσαι ποτὶ Κύπριν· Ἄρει τὰ στωμύλα ταῦτα·
> ἡμῖν δ' οὐ πέταται τοῦτο τὸ παιδάριον
>
> (Kypris sprach zu den Musen: »ihr Mägdlein, ehrt Aphroditen,
> oder ich muss gegen Euch senden gewappnet Eros«.
> Und es sprachen die Musen: »für Ares sind solche Worte;
> nimmer jedoch an uns waget zu fliegen dies Kind«)

haben die Musen die Zumutung der Venus, ihr zu huldigen, dahin beantwortet: dieses Wort passt für Mars, nicht für uns, denen Amor nichts anhaben kann. Ich halte es für wahrscheinlich, dass dieses Epigramm, welches sowohl von Diogenes Laertius III, 33 als auch in der Anthologia (Pal. IX, 39. Plan. p. 11 St.), aber auch sonst in Handschriften, z. B. cod. Wolfenbuttelanus Gud. gr. 77 fol. 401, überliefert ist, in irgend einer Weise dem Künstler die Anregung zu seiner Komposition gegeben hat.[1])

Nur bei dieser Auffassung ergiebt sich endlich ein Parallelismus zwischen diesem und dem zweiten Bilde, »der Austreibung der Laster«, welchem wir uns nunmehr zuwenden.

2.

Venus ist geblieben, an Stelle des Apollon und der Musen aber ist, wie im Parisurteile,[2]) nur mit verschiedenem Ausgange, Minerva getreten, im Geleit von Diana und Castitas und deren Genossinnen. Aber auch Venus ist durchaus nicht allein, sondern wie in Petrarcas Trionfo d' Amore (IV, 139 f.)[3]) mit grofsem Gefolge und Bundesgenossen. Gewiss wird Petrarcas von Isabella hochgeschätztes Gedicht auch Mantegna, wie so vielen Künstlern vor ihm,[4]) vertraut gewesen sein, aber wir dürfen es als sicher betrachten, dass er sich für dieses Bild des Beirates, ja der Führung eines Gelehrten bediente, wenn er nicht das ganze Programm der Invenzione von Isabella und so von Paride da Ceresara empfangen hat. Trotzdem er aber zahlreichen Figuren Inschriften zu geben für nötig befunden hat, bleiben doch manche bisher nicht gelöste Dunkelheiten und Schwierigkeiten für die Interpretation übrig.

---

[1]) Auch bei Lucian (dial. deor. 19, 2) sind die Musen für Amor unerreichbar: »ich scheue sie«, sagt er zu Venus, »denn sie sind hehr, und immer sinnen sie über etwas oder sind mit Gesang beschäftigt, und ich trete oftmals heran von dem Liede bezaubert«. Aber es wird nicht zugleich direkt auf Mars hingewiesen. Auch bei Mario Equicola a. a. O. libro I fol. 5ᵛ bilden *Muse et Apollo* und *Venere e Cupido* Gegensätze.

[2]) Dass man dieses auch damals ethisch als Sieg der Lust über die Weisheit deutete, zeigt Mario Equicola a. a. O. libro IV fol. 187ᵛ: *rappresentano Paris la nostra vita, Minerva la contemplatione, l' attione Giunone, Venere la voluttà, e 'l giudicio il libero arbitrio.*

[3]) Danach bei Mario Equicola a. a. O. libro I fol. 14ʳ.

[4]) Vergl. Duc de Rivoli, Gazette des beaux-arts II ser. t. 35 (1887) p. 311 f. und t. 36 p. 25 f.; Varnhagen, Über die Miniaturen in vier französ. Handschriften des XV und XVI Jahrhunderts (Erlangen 1894) Anm. 18; Müntz, Fondation de Piot I p. 216 f.; Harck, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsammi. V S. 99 f., Mackowsky ebendaselbst XX 198. 281; Ulmann, Botticelli S. 128 Anm. 3. Aber wie schon mittelalterliche Schriftsteller nach dem Vorbilde der Kirchenväter, so hatte auch bereits Giotto den Triumph der Castitas und die Austreibung des Amor in einem der Fresken in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi behandelt.

Denn gerade dieses Bild hat man bisher mehr einer Bewunderung aus der Ferne als einer Untersuchung in der Nähe gewürdigt.[1]) Völlig ging Fr. Schlegel (a. a. O. S. 13) in die Irre, wenn er in dem Bilde ein christliches Seitenstück zum Parnass, in Minerva, Diana und Castitas »heilige Frauen, die Priesterinnen der christlichen Dreyheit, des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe, von Engeln begleitet«, erkennen wollte. Die Widerlegung ergiebt sich aus dem, was wir zu sagen haben, von selbst. Wir beschränken uns auch hier auf das Notwendigste.



Abb. 2. Andrea Mantegna
Die Austreibung der Laster
Im Museum des Louvre zu Paris

Die Laster, an ihrer Spitze Frau Venus, sind in das Reich der Tugenden eingedrungen, haben vom Schloss und Park Besitz ergriffen. Da ruft Virtus um Hilfe, die drei Göttinnen Minerva, Diana und Castitas gehen bewaffnet gegen die Laster vor und jagen sie aus den von Granatäpfelbäumen, Citronenbäumen und Rosensträuchern gebildeten Garten in ihren Sumpf zurück, während drei Kardinaltugenden vom Himmel herab zu Hilfe eilen. Die »Mutter der Tugenden«, also wohl die Wahrheit,

[1]) Die älteren Behandlungen von Selvatico (a. a. O. V S. 191) und Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. V S. 429) sind besser als die jüngeren von Paul Mantz, Gazette des beaux-arts 2 per. t. XXXIV (1886) II p. 120, und Yriarte ebendaselbst 3 per. t. XIII (1895) p. 397.

ist noch in dem Gemäuer, an der rechten Seite des Bildes, eingesperrt, wie die Inschrift beweist, welche an einem weifsen Bande von diesem herabhängt: ET MIHI VIRTVTV̄ MATRI SVCCVRRITE DIVI.[1]

Dass es aber Virtus ist, welche die Göttinnen zu Hilfe ruft, zeigt nicht blofs der schmerzlich geöffnete Mund des Kopfes mit fahler Gesichtsfarbe, in welchen der Baumstamm ausgeht, sondern auch die Inschrift, welche zweimal, oben in Antiqua, unten in verschnörkelter Kursive, auf dem Bande steht, das sich um den Baumstamm schlingt: AGITE PELLITE SEDIBVS NOSTRIS | FOEDA HAEC VICIORV̄ MONSTRA | VIRTVTVM COELITVS AD NOS REDEV̄TIVM | DIVAE COMITES. Die *divae comites* sind die drei Göttinnen, die *Virtutes coelitus ad nos redeuntes* die drei Kardinaltugenden. Ganz unten ist eine hebräische Inschrift,

אשרי אנבש ראנא
קφ3קנ סקע ולר

deren Buchstaben zwar deutlich geschrieben, teilweise aber absolut nicht hebräisch sind, so dass man sieht, Mantegna hat die ihm gemachte Vorlage nicht genau nachzumalen verstanden. So ist es auch nicht möglich, den Zeilen einen befriedigenden Sinn abzugewinnen oder auch nur eine Vermutung über den Inhalt zu äufsern. Nur so viel lässt sich sagen, dass der Satz nicht dem Alten Testament entnommen ist. Dies ist die übereinstimmende Ansicht der beiden Gelehrten, welche auf meine Bitte mit gröfster Liebenswürdigkeit die Inschrift untersucht haben, Hartwig Derenbourg und Max Löhr, welchen ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank ausspreche.

Der Baumstamm selbst aber ist nicht, wie in der *Virtus deserta*, ein Lorbeer-, sondern ein Ölbaum, über welchen mir mein in der Botanik der Künstler der italienischen Renaissance besonders erfahrener Kollege, Herr Privatdozent Dr. Rosen, folgendes mitteilt: »Als Ölbaum ist er gekennzeichnet durch die kleinen, weifsen, vierteiligen Blüten, die gegenständigen verloren crenulierten Blätter. Der zweibeinige Stamm, die armähnlichen Äste u. s. w. sind sehr gut den natürlichen Formen abgelauscht«. Für die Wahl dieses Baumes war vermutlich aufser der Rücksicht auf den Ölzweig als Siegespreis die Führerschaft der unmittelbar voranstehenden Minerva mafsgebend. Ehe wir zu ihr übergehen, ein Wort über die schön charakterisierten Virtutes coelitus redeuntes: die Gerechtigkeit ist durch Schwert und Wage, sowie den strengen Gesichtsausdruck charakterisiert; die Stärke mit teilnehmendem Ausdruck durch das wie ein Helm getragene Löwenfell, durch die Säule[2]) und die Keule; die Mäfsigkeit durch den gehaltenen Ausdruck und durch die zwei Mischgefäfse, von denen sie das eine mit der Öffnung nach oben, das andere nach unten hält. Die Klugheit fehlt, offenbar weil sie durch Minerva vertreten ist. Diese ist eine vorzüglich gelungene, ebenso schön gebildete wie lebhaft bewegte Gestalt, vor deren Ansturm alles flieht. Sie hat bereits ihre Lanze gebraucht, denn ihre Spitze liegt abgebrochen am Boden.[3]) Jetzt blickt sie aufwärts nach ihren nächsten in der Luft befindlichen Gegnern, einem Schwarm von Amoren, welche, wie bewältigt von der Erscheinung der Göttin, sich jählings in die Flucht stürzen. Wenn Schlegel sie als Engel auffasste,

[1]) Schon hierin zeigt sich Siciolante als Nachfolger Mantegnas, wenn er die Wahrheit in einem Hause eingesperrt sein lässt, an welchem die Inschrift angebracht ist: VIRTVTVM OMNIVM HIC VI RETENTA EST MATER (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII S. 54).

[2]) Auch hierin folgt Siciolante dem Mantegna (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. a. a. O.).

[3]) Diesen Zug hat Correggio (s. unten S. 179) wiederholt.

so war dies das Gegenteil des Wahren. Auch sie sind sowohl im ganzen wie in Bezug auf den verdutzten Gesichtsausdruck sehr gelungen. Die ganze Gruppe erinnert wieder lebhaft an das neunzehnte der lucianeischen Göttergespräche, wo Aphrodite den Eros fragt, warum er sich von Pallas fern halte, und dieser antwortet: »Ich scheue sie, denn sie ist furchtbar und funkelnden Auges und gewaltig männlich. Wenn ich mit gespanntem Bogen gegen sie losgehe, dann schreckt sie mich durch das Schütteln ihres Helmbusches und ich fange an zu zittern, und die Geschosse schwinden mir aus den Händen«. Sie haben Schmetterlingsflügel und sind teils mit Pfeil und Bogen, teils mit Schlingen und Bändern versehen. Hinter ihnen fliegt ein zweiter Trupp, welcher zwar mit Uhuköpfen, der eine mit einem alten und garstigen Menschengesicht, ausgestattet ist, jedoch ebenfalls mit Schlingen — einer mit einem Degen und einem unkenntlichen Gegenstande — bewaffnet und von dem anderen Amoren-Truppe im Wesen nicht verschieden ist.[1]) Unterhalb der Amoren, also dicht vor Minerva, läuft eine weibliche Figur mit Ziegenohren und -beinen, welche im Bausche ihres aufgenommenen Gewandes drei bocksbeinige Kinder trägt und mit der rechten Hand einen Knaben (mit Bocksbeinen und zwei Hörnchen an der Stirn) führt. Sie selbst, wohl die Lascivia, blickt sich, wie der Knabe, schreiend nach Pallas um, eilt aber, soviel sie nur kann, von dannen. Und doch ist Pallas hier nicht »Vorkämpferin« im eigentlichen Sinne, sorgt vielmehr dafür, dass alle Laster aus dem Hause der Tugend herauskommen. In der vordersten Reihe stehen vielmehr dicht nebeneinander Diana[2]) mit Köcher und Bogen und Castitas mit einer (nicht brennenden) Fackel. Sie wenden sich gegen Venus, welche, in koketter Haltung auf dem Rücken eines Kentauren stehend, auf den Zuruf der beiden Gegnerinnen hört, um ihnen im nächsten Augenblicke eine schnippische Antwort zu erteilen. Sie trägt den Bogen, und ihr rechter Arm ist mit Spangen geschmückt. Nach ihr, einer ebenfalls sehr gelungenen Figur, dreht sich der Kentaur mit brünstigem Ausdruck. Diese Gruppe befindet sich zwischen Diana mit Castitas und einem zweiten Paare weiblicher Figuren, welche bekränzt Arm in Arm gehen, offenbar Gefährtinnen jener. Denn die eine von beiden trägt einen Bogen. Vor ihnen fliegt ein Amor, in jeder Hand eine brennende Fackel haltend, davon.

Die übrigen Laster-Figuren befinden sich bereits, wie der Kentaur mit Venus, in der durch einige Wasserpflanzen belebten Sumpfläche. Am meisten links erscheint ein Paar: ein fettleibiger Alter mit ungekämmtem Haar, dickem Gesicht, schläfrigen, halbgeschlossenen Augen, gähnendem Munde und Armstümpfen. Der Künstler selbst hat ihn durch die beigefügten Inschriften als Dämon des Nichtsthuns bezeichnet. Im klaren Wasserstreifen, welcher sich zwischen dem Erdboden und dem Sumpfe befindet, steht rechts von der Figur: OTIVM — griechisch wäre es Ὄκνος —, links: OTIA SI TOLLAS PERIERE CVPIDINIS ARCVS (d. i. Vers 139 aus Ovids Remedia amorum). Die Beine vermögen kaum den schweren Leib zu tragen. Er ist unfähig, sich allein vorwärts zu bewegen und wird daher an einem um seinen Leib geschlungenen Bande gezogen. Aber auch die ihn zieht, ist sein Weib und seines Geistes, die Trägheit, durch die Inschrift INERTIA über dem rechten Handgelenk bezeichnet.

[1]) Auch der von S. Penitentia ausgetriebene Amor im oben erwähnten Fresko des Giotto in der Unterkirche zu Assisi (von Crowe und Cavalcaselle I S. 199 fälschlich für ein Weib gehalten) hat Krallen statt Füſse. Ebenso sagt Boccaccio, Geneal. deor. IX 5: *pedes gryphis illi apponuntur*. Diesem folgt Equicola a. a. O. fol. 27v.

[2]) Auch diese wird von Lucian im oben angeführten neunzehnten Göttergespräch als unverwundbar für Eros bezeichnet.

Ihr Gesicht ist, wie das ihres Mannes, fahlgelb. Sie richtet einen feindlichen Blick rückwärts gegen die Störer ihrer Ruhe und öffnet den Mund zur Äufserung ihres Unmutes. Kopftuch und Hemd sind zerrissen. Ihre Magerkeit bringt sie in wirkungsvollen Gegensatz zu ihrem Manne. Rechts von dieser Gruppe watet ein dunkelbraunes Weib mit einem Affenkopf. Sie blickt sich nach Minerva um mit einem Gesichtsausdruck, der ein Gemisch von Hohn und Verschmitztheit ist, und hebt die rechte Hand, als wollte sie sagen: piano, piano! Sie ist der Inbegriff aller Bosheit. In der linken Hand hält sie ein Band mit der Inschrift:

IMMORTALE ODIUM.
FRAVS · ET MALITIAE.

Von beiden Schultern hängen (4) Beutel herab, welche die Inschriften MALA PEIORA PESSIMA SEMINA tragen,[1]) und an einem Riemen ist ein weifses Band mit der Inschrift SUSPICIO und kleinen kursiven Buchstaben, welche ebenso unleserlich und unverständlich sind wie diejenigen, welche an einem Bande unterhalb der rechten Schulter stehen. Dieser Figur entspricht auf der rechten Seite des Kentauren ein Tiermensch, der menschlichen Kopf, jedoch mit tierisch-stumpfsinnigem Ausdruck, zwei Hörnchen an der Stirn und zwei Bocksbärtchen am Kinn, einer breitgedrückten Nase mit Knollen, und die Beine eines zottigen Tieres hat. Über den linken Arm ist ein Bärenfell geschlungen, welches sie wohl als die Schwelgerei[2]) oder Gefräfsigkeit bezeichnen soll. In seinen Armen trägt er einen Knaben, der in der linken Hand Blätter hält. Der Gruppe von Otium und Inertia entspricht die am meisten rechts befindliche: IGNIORANCIA getragen von INGRATITVDO und AVARICIA. Die dickwanstige, vor sich hinstarrende Ignorantia hat ein goldenes gezacktes Diadem. Ingratitudo wendet sich schimpfend um. Avaricia ist alt und mager, mit Hängebrüsten, hat wirre über Stirn und Schläfe lang herabhängende Haare und gleicht, mit Ausnahme der hier nicht tierischen Ohren, wie Ignorantia, der entsprechenden Figur der Zeichnung der Virtus combusta. Nur ist in beiden Figuren die Hässlichkeit der Zeichnung im Gemälde gemildert, was mir auch dafür zu sprechen scheint, dass letzteres jünger ist, als erstere (vergl. oben S. 87).

Auch dieses Bild, ausgezeichnet durch Zeichnung und Rundung der Figuren, sowie durch die Farbengebung und -stimmung, nicht minder durch feine Charakteristik der einzelnen Gestalten, Übersichtlichkeit der Komposition, Lebendigkeit des Vortrags, war ganz nach dem Geschmacke der hohen Bestellerin und wohl geeignet, wie sein Gegenstück, als Norm für die übrigen zu dienen.

3.

Dem guten Anfange in der künstlerischen Ausschmückung des Studiolo entsprach durchaus nicht der Fortgang. Es hielt sehr schwer und dauerte sehr lange, »die grofsen Künstler«, an welche Isabella allein dachte, für ihre Wünsche und Invenzioni zu gewinnen.

Der erste, welcher in Frage kam, war Giovanni Bellini. Die Bilder Mantegnas waren vielleicht noch nicht an ihrem Platze, als ihr Gemahl, um seiner »*putina dolʒe e chara*« etwas Liebes zu erweisen, in Venedig dem Künstler das Versprechen

[1]) Auch diese Beutelträgerin hat Siciolante für seine Invidia benutzt (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. a. a. O.).

[2]) Matthias Farinatoris, Lumen animae tit. 75 de septem apparitoribus (*luxuria quae sedet super ursum*). Vergl. Zöckler, Bibl. und kirchenhistor. Studien Heft 3 (München 1893) S. 88.

abnahm, ein Gemälde für das Studio zu machen. Aber die Freude über diese Aussicht, welche ihr der Schatzmeister des Markgrafen, Alberto da Bologna, in einem Briefe vom 26. November 1496[1]) eröffnete, war zu früh. Bellini kam seinem Versprechen nicht nach. Isabella selbst richtete ihre Aufmerksamkeit auf Pietro Perugino und gab ihrem Agenten, dem Instrumentenmacher und Intarsiatore Lorenzo von Pavia, am 3. April 1497 den Auftrag, bei ihm anzufragen.[2]) Allein auch dieser Versuch war ergebnislos; ebenso ein zweiter, welchen sie im September 1500 bei Giovanna, der Prefetessa di Roma, machte, um Pietro zu einer Zusage zu bewegen. »*Quello homo è difficile ad indurlo*« lautete die Antwort Giovannas.[3]) Nicht minder scheiterte die auf Lionardos Mitwirkung gesetzte Hoffnung. »Sie will«, so schreibt sie am 27. März 1501 an den Karmeliter-General Fra Pietro da Nuvolara in Florenz, »Lionardo gern die inventione und auch die Zeit überlassen, wenn er nur den Auftrag annimmt.« Aber Pietro konnte (3. April 1501) nur berichten: Lionardo will jetzt nichts vom Pinsel wissen (*dà opra forte ad la geometria, impacientissimo al pennello*).[4]) Und es ist durchaus zweifelhaft, ob Lionardo nachher sich überhaupt entschlossen hat, nur einen Entwurf zu machen.[5]) Jedenfalls ist es zu keinem Gemälde von seiner Hand gekommen.

Aber Isabella liefs sich durch alle diese Misserfolge nicht beirren. Mit der ihr eigenen Zähigkeit fing sie wieder von vorn an, also bei Giovanni Bellini. Schon im März 1501 muss sich der kunstverständige Michele Vianello wieder mit ihm in Verbindung setzen. Der Künstler erklärt sich auch wieder bereit, der Preis wird auf 100 Dukaten festgesetzt, 25 erhält er als Anzahlung, und in einem Jahre soll das Bild fertig sein. Aber das Thema (istoria), welches Isabella ihm giebt, sagt ihm durchaus nicht zu. Offenbar war es dem letzten der beiden von Mantegna gemalten Bilder verwandt. Er fürchtet sowohl das Urteil der hohen Bestellerin als auch den Vergleich mit Mantegna.[6]) Vianello rät daher, ihm Freiheit in der Wahl des Themas zu lassen. Isabella geht auch darauf ein: nur möge Bellini eine antike Geschichte oder Fabel malen oder selbst etwas erfinden, was einen antiken Stoff sinnvoll behandelt.[7]) Aber auch dies half nichts. Der Künstler versprach zwar: *farà una bella fantasia circa il quadro*, aber Lorenzo von Pavia, dessen Hilfe Isabella auch hier wieder in

---

1) Abgedruckt von Luzio im Archivio storico dell' Arte I p. 277.

2) Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XIV p. 130ff.

3) Braghirolli, Giornale di erudizione artistica II p. 143ff.

4) Venturi, Archivio storico dell' Arte I p. 45ff.

5) Manfredo de' Manfredi, der Gesandte des Herzogs von Ferrara in Florenz, an welchen sich Isabella ebenfalls in dieser Angelegenheit gewandt hatte, schreibt ihr am 31. Juli 1501: *(Lionardo) fecime rispondere che per hora non li accadeva fare altra risposta a la S. V., se non ch' io la advisasse che epso havea dato principio ad fare quello che desiderava epsa V. S. da lui* (Luzio, Archivio storico dell' Arte I p. 182). Isabella aber hatte gebeten in erster Linie *uno quadro nel nostro studio,* in zweiter Linie *uno quadretto de la Madonna, devoto e dolce* (Venturi a. a. O.).

6) So schreibt Michele Vianello an Isabella aus Venedig am 25. Juni 1501: *ma de quel istoria li a dato V. S. non si poria dire, quanto la fa male volentieri, per che sa il giudiçio di V. S. poi va al paragone di quel opera de M. Andrea* (Braghirolli, Archivio Veneto t. XIII (1877) p. 377, wo von p. 371—383 die gesamte dieses Bild betreffende Korrespondenz veröffentlicht ist).

7) Isabella schreibt an Vianello am 28. Juni 1501: *siamo contente remetterne al judicio suo, pur chel dipinga qualche historia o fabula antiqua, aut de sua inventione ne finge una che representi cosa antiqua, et de bello significato* (Braghirolli a. a. O. p. 377).

Anspruch nahm, hatte Recht: *lui non è omo per fare istorie.*[1]) Bellini legte nicht Hand ans Werk, und die Bestellerin musste im September 1502 einwilligen und schliefslich (im Juli 1504) froh sein, an Stelle der *istoria* ein Bild der Geburt Christi (*Presepio*) von der Hand des Meisters zu erhalten.

An demselben Tage aber (15. September 1502), an welchem Isabella sich überzeugte, dass sie auf die Istoria Bellinis verzichten müsse,[2]) ging sie von neuem an Pietro Perugino heran.[3]) Francesco Malatesta zwar, dessen Vermittelung sie zunächst in Anspruch nahm, suchte es ihr auszureden, indem er als auf eine bekannte Thatsache hinwies, dass auch Pietrò ein *homo longo* sei, und empfahl ihr an seiner Stelle den Botticelli oder Filippino Lippi.[4]) Aber Isabella blieb bei ihrem Auserwählten, und dieser nahm den Auftrag an, ein Bild nach der ihm mitgeteilten Invenzione oder Instructione und der beigefügten Skizze in den vorgeschriebenen Mafsen für 100 Dukaten zu malen. Die Invenzione, vielleicht dieselbe, welche schon dem Bellini aufgegeben worden war, hatte den Dichter und Übersetzer Paride da Ceresara zum Verfasser.[5]) Am 19. Januar 1503 wurde der notarielle Vertrag zwischen Francesco Malatesta, als dem Beauftragten Isabellas, und dem Künstler geschlossen. Bis Ende Juni des laufenden Jahres 1503 sollte das Bild abgeliefert werden. Aber bald zeigte sich, wie recht Malatesta mit seiner Charakteristik gehabt hatte. Am 7. November war nur die Zeichnung fertig und die Leinwand für das Bild gespannt. Bald darauf fand der Künstler, dass die Figuren zu klein werden würden,[6]) und liefs sich von neuem die Mafse, welche die Figuren in Mantegnas Bildern hatten, schicken. Aber die Arbeit rückte nur sehr langsam vorwärts und wurde fortwährend unterbrochen, trotzdem Isabella es nicht am Drängen fehlen liefs. Am 22. Januar 1505 fand einer der Mahner, Agostino Strozza, der Abt des Benediktinerklosters von Fiesole, das Bild noch nicht zur Hälfte fertig. Auch eine andere Sorge Isabellas, dass der Künstler von der Instructione abweiche und dadurch den Sinn des Ganzen verkehre, musste dieser zerstreuen (19. Februar 1505). Hatte sie doch im Vertrage dem Künstler jegliche Abweichung vom Programme, insbesondere Hinzufügung von Figuren, untersagt. Schliefslich war es wohl die Befürchtung, dass die Bestellerin, durch so lange Verzögerung verstimmt, ihm das Bild ganz auf dem Halse lassen werde,[7]) welche

[1]) Braghirolli a. a. O. p. 372.

[2]) Braghirolli a. a. O. p. 379.

[3]) Braghirolli, Giornale di erudizione artistica II p. 159 n. IV, wo von p. 73 an die dieses Bild betreffende Korrespondenz veröffentlicht ist.

[4]) Braghirolli a. a. O.

[5]) Vergl. Braghirolli a. a. O. p. 248 n. XXXVII. Über Paride da Ceresara vergl. Bettinelli, Delle lettere e delle arti Mantovane, Mantova 1774 p. 118 und Tiraboschi, Storia della lett. ital. t. VII (ed. Venez. 1796) p. 447 und unten S. 171 f.

[6]) Wenn der Brief n. X (p. 166), in welchem Pietro die Marchesa um erneute Angabe der Gröfse der Figuren bittet, als Datum *A dì vincte quatro de genaro 1503* trägt, so muss er sich verschrieben haben. Er lebte nicht mehr im Jahre 1503, sondern 1504. Denn er bezieht sich selbst auf einen schon vor 1½ Monaten in dieser Angelegenheit geschriebenen Brief. Das ist der noch erhaltene Brief (XIX) vom 10. Dezember 1503 (p. 213). Wenn aber Isabella am 12. Januar 1504 (n. XX p. 214) an Angelo Del Tovaglia schreibt, dass sie die Mafse nicht eher habe schicken können (*prima non lhavemo potuta havere da M. Andrea Mantigna*), so ist daraus nicht zu schliefsen, dass damals die Bilder noch nicht im Studiolo, sondern erst im Atelier Mantegnas waren, sondern nur, dass Isabella die genaue Vermessung der Figuren von Mantegna selbst ausgeführt wissen wollte.

[7]) Vergl. den Brief des Luigi Ciocca an Isabella vom 24. April 1505 (n. XLV p. 275).

ihn zum letzten raschen Abschluss trieb. Am 30. Juni 1505, also volle zwei Jahre nach dem vertragsmäfsigen Termine, war das Bild im Studiolo angelangt. Aber nicht blofs über die Verzögerung war Isabella verstimmt. Sie missbilligte, dass er in Tempera gemalt hatte. Sie hatte gerade von ihm Ölmalerei, in der sich grötsere Feinheit erzielen liefs, erwartet, während er um der Konformität mit Mantegna willen Tempera gewählt hatte. Auch in Bezug auf die Sorgfalt der Ausführung war sie nicht befriedigt.



Abb. 3. Pietro Perugino
Der Kampf der Keuschheit gegen die Sinnlichkeit
Im Museum des Louvre zu Paris

Betrachten wir, ehe wir hierüber selbst ein Urteil abgeben, das Bild zuerst nach seiner inhaltlichen Seite, so müssen wir ehrlich eingestehen, dass wir ein volles Verständnis der Darstellung in alle Einzelheiten hinein nicht erlangen würden, wenn uns nicht in der dem Vertrage beigegebenen Instructione ein authentischer Kommentar erhalten wäre. Die vorherige Mitteilung derselben ist daher unerlässlich, zumal wir uns dann in der Beschreibung des Bildes kürzer fassen können.

Sie lautet, im Anschluss an die Worte des Vertrages [1]) *pingere teneatur predictus Petrus conductor quoddam opus Lascivie et Pudicitie cum quampluribus et multis aliis*

[1]) Braghirolli a. a. O. p. 164 ff.

ornamentis, de quibus in quadam instructione trasmissa dicto domino Petro per dictam dominam Marchionissam Mantue, cuius tenor talis est, videlicet, folgendermafsen:

»*La poetica nostra inventione, la quale grandemente desidero da voi essere dipinta, è una batagla di Castità contro di Lascivia, cioè Pallada e Diana combattere virilmente contro Venere e Amore. E Pallade vol parere quasi de avere come vinto Amore, havendoli spezato lo strale d' oro et l' arco d' argento posto sotto li piedi, tenendolo con l' una mano per il velo che il cieco porta inanti li ochi, con l' altra alzando l' asta, stia posta in modo di ferirlo. Et Diana al contrasto de Venere devene mostrarsi eguale nella vittoria; et che solamente in la parte extrinsecha del corpo come ne la mitra e la girlanda, overo in qualche velettino che abbi intorno, sia da lei saettata Venere; et Diana dalla face di Venere li habbia brusata la veste et in nulla altra parte sian fra loro percosse. Dopo queste quatro deita, le castissime sequace nimfe di Pallade e Diana habbino con varii modi e atti, come a voi più piacerà, a combattere asperamente con una turba lascivia*[1]) *di fauni, satiri et mille varii amori: et questi amori a rispetto di quel primo debbono essere più picholi con archi non d' argento, nè cum strali d' oro, ma di più vil materia come di legno o ferro o d' altra cosa che vi parrà; et per più expressione et ornamento della pittura dallato di Pallade li vuole esser la oliva arbore dedicata allei, dove lo seno*[2]) *li sia riposto col capo di Medusa, facendoli posare fra quelli rami la civetta, per essere ucciello proprio di Pallade; dallato di Venere si debbe farli el mirto, arbore gratissima allei. Ma per magior vaghezza li vorrebbe uno acomodato lontano, cioè uno fiume overo mare dove si vedessero passare in sochorso d' Amore, fauni, satiri e altri amori, e chi di loro notando passasse el fiume e chi volando, e chi sopra bianchi cigni cavalcando, se ne venissero a tanta amorosa impresa. E sopra el lito del detto fiume o mare Jove con altri Iddei, come nemico di castità, trasmutato in tauro portasse via la bella Europa, e Mercurio, qual aquila sopra preda girando, volasse intorno ad una nympha di Pallada chiamata Glaucera, la qual nel braccio tiene uno cistello ove sono li sacri della detta iddea; e Polifemo ciclope con un solo occhio coresse direto a Galatea, et Phebo a Daphne già conversa in lauro, et Pluton, rapita Proserpina, la portasse allo infernale suo regno, et Neptuno pigliasse una nimpha e conversa quasi tutta in cornice.*

Le quali cose tutte ve le mando in un picholo disegno, acciochè fra le parole e il disegno consideriate in questa parte qual sarebbe el desiderio mio. Ma parendo forse a voi che queste figure fussero troppe per uno quadro, a voi stia di diminuire quanto vi parerà, purchè poi non li sia rimosso el fondamento principale, che è quelle quatro prime, Pallade, Diana, Venere, et Amore: Non accadendo incomodo mi chiamerò satisfatta sempre: a sminuirli sia in libertà vostra, ma non agiugnierli cosa alcuna altra. Vi piaccia contentarmene.«

Also eine *battaglia di Castità contro di Lascivia* in Gestalt eines Kampfes der Pallas und Diana gegen Venus und Amor war das Thema der Invenzione. Ihr gemäfs verlegte der Künstler den Kampf in den Vordergrund, während der landschaftliche Hintergrund von der Castitas abgeneigten Göttergruppen eingenommen ist. Der Vordergrund aber wird durch zwei übermäfsig hohe Bäume, welche wie Pfähle emporragen, in drei Felder, ein breites Mittel- und zwei schmale Seitenfelder, zerlegt. Von den Bäumen sollte der eine der der Pallas heilige Öl-, der andere der der

[1]) Verschrieben statt *lasciva*.

[2]) Das ist *segno*, nicht, wie Braghirolli vermutet, verschrieben statt *scudo*.

Venus geweihte Myrtenbaum sein, aber keiner von beiden ist als solcher charakterisiert. Sie sind durchaus schematisch und gleichen einander fast ganz, nur dass der zur Linken Beeren an den Zweigen aufweist. Als Baum der Pallas ist er durch ein auf einem Aste sitzendes Käuzchen und den mit Medusenhaupt versehenen Wappenschild bezeichnet, während ein unterhalb des letzteren befestigtes Täfelchen ohne Inschrift geblieben ist. Der andere (zur Rechten) ist durch einen Amor, welcher an ihm emporgeklettert ist, als Baum der Venus bezeichnet. Die Hauptscene ist zwischen die zwei Bäume verlegt. Sie zerfällt in zwei Gruppen. Die linke, welche wir nach der Hauptfigur die Pallasgruppe nennen, zeigt zunächst diese Göttin, den Cupido — er hat rote Flügel, wie einzelne der Amoren, ist aber gröfser als diese — an den Haaren fassend und mit der gezückten Lanze bedrohend. Über den Augen hat er, wie die Amoren, eine Binde. Er ist seiner Waffen beraubt. Bogen und Köcher liegen vor ihm. Eine zweite Gruppe befindet sich hinter dieser. Eine Gefährtin der Pallas, wie diese mit grünem Rock und einer Fufsbekleidung, welche die Zehen hervortreten lässt, aber ohne Helm und Kürass, eilt, in der Rechten eine gebrochene Lanze, mit der Linken den Schild haltend, nach Pallas hin, von zwei Amoren verfolgt, von denen der eine ihre Haare fassend hinter ihr fliegt, der andere, auf den Schultern eines bocksfüfsigen bärtigen Satyrs sitzend, den Bogen auf sie anlegt.

Die rechte, Dianagruppe, zeigt einen Kampf in drei Gliedern: im ersten Diana und Venus, im zweiten und dritten deren Gefährtinnen. Diana und die erste Gefährtin halten den gespannten Bogen, die zweite eine gezückte Lanze, Venus und ihre Gefährtinnen eine brennende Fackel, welche jedoch nur den Rand des Gewandes der Gegnerin erfasst, wie es das Programm vorschrieb. Gegen den Unterkörper der Diana richtet noch ein Amor einen Pfeil, während unmittelbar vor ihr ein zweiter (mit blauen Flügeln) schlafend liegt. Vor Venus steht ein Kreuz im Boden, an dessen Querholz die Inschrift VENERI steht. Zu dieser Gruppe ist auch eine rechts von dem Venusbaume stehende Genossin der Pallas zu rechnen, welche in der Linken den Schild, mit der Rechten aber eine Fackel hält und gegen die erste Gefährtin der Venus stöfst.

Schon darin wich Perugino vom Programm Isabellas ab, dass er nicht nur der Pallas und Diana, sondern auch der Venus Genossinnen gab, während jenes nur eine Schar von Faunen, Satyrn und Amoren auf ihrer Seite kämpfen liefs. Erst recht aber darin, dass er die Hauptscene zu beiden Seiten der Bäume in Gruppen von weiblichen Figuren, welche sich in der Gewalt von Amoren und Faunen befinden, ausgehen liefs. Obwohl die eine von ihnen, die am meisten links befindliche, welche an Arm und Bein je einen Amor hängen hat und von einem dritten mit dem Pfeile bedroht wird, in der Rechten eine gezückte Lanze hält, ist es doch unmöglich, sie für eine Gefährtin der Pallas oder Diana zu halten; denn sie ist fast ganz unbekleidet und hat aufserdem geschlossene Augen. Sie ist von blinder Liebe besessen und vermag sich der sie bedrängenden Geister kaum noch zu erwehren. Erst recht gilt dies von der im Vordergrunde liegenden fast ganz nackten und die Augen geschlossen haltenden Figur, welche auf einem Amor liegt, von zwei anderen an Arm und Haar gepackt, von einem vierten mit dem Pfeil bedroht wird. Sie ist ihnen wehrlos preisgegeben und nahe daran zu unterliegen. Gänzlich aber ist in der Gewalt der bösen Lüste die rechts befindliche, fast völlig Nackte, welche an beiden Armen mit einem Strick gefesselt von zwei Amoren gezogen und von einem Faun an den Haaren geschleift wird, während ein dritter Amor triumphierend die Fackel gegen sie schwingt, ein vierter mit Behagen auf den Schultern eines Fauns sitzend, sich an diesem Schauspiel

ergötzt. Wohl ist sie inne geworden, von welchen Geistern sie besessen ist: schmerzvoll richtet sie Augen und Mund nach oben, aber sie vermag sich nicht zu erheben. Da naht zu ihrer Rettung eine Gefährtin der Pallas, welche mit der Linken den Faun an den Haaren packt und im nächsten Augenblick die geschwungene, halbgebrochene Lanze auf ihn niederfallen lassen wird. Zwar tragen diese Gruppen unleugbar viel nicht blofs zur Füllung des Raumes, sondern auch zur Belebung des Ganzen bei, aber es ist doch auch klar, dass es selbst der letztgenannten Gefährtin der Pallas nicht gelingt, diese und die entsprechenden Gruppen der Gegenseite in den Rahmen der Haupthandlung, den Kampf der Göttinnen der Keuschheit gegen die der Unkeuschheit, hineinzuziehen.

In der Belebung des Hintergrundes folgte er wieder ganz dem Programme, freilich ohne Glück. Es ist nicht blofs die Kleinheit der Figuren, sondern auch teils die Schwäche, teils der Mangel der Charakteristik, welche hindern würde ohne die Instructione die Gruppen richtig zu deuten. Im Wasser befindet sich, aufser den schwimmenden oder auf Schwänen reitenden Amoren, nicht nur der Jupiter-Stier mit Europa, sondern auch Pluton mit Proserpina und Neptun mit Koronis. Und letztere umarmt ebenso den Neptun wie Proserpina den Pluton, obwohl doch beide wider Willen geraubt werden. Ja, Koronis reitet nach Männerart wie Neptun auf dem Delphin. Aber auch, dass sie gerade Koronis sein soll, ist durch nichts angezeigt.

Gehen wir zu den auf dem Lande befindlichen Figuren über, so dürfte es nicht ganz leicht sein, in der weiblichen Figur, welche aufwärts blickend einen Korb an einen Altar trägt, Herse zu erkennen, welche Merkur wie ein Adler umkreist. Hier aber ist durchaus für mildernde Umstände zu plädieren. Die Instruktion selbst gab nur das Motiv für Merkur, nannte aber die Geliebte *Glaucera*, wobei sowohl ein Irrtum statt Aglauros, als auch eine Verwechselung dieser mit ihrer Schwester Herse vorlag. Die Quelle, aus welcher Paride schöpfte, waren Ovids Metamorphosen. Dafür freilich, dass Merkur einen Helm (mit rotem Busch) trägt, ist allein Perugino verantwortlich. Noch weniger thut Polyphem, was die Instruktion vorschrieb. Er umfasst mit beiden Armen einen Fichtenbaum, steht breitbeinig da und lässt Galatea laufen, ohne sich auch nur nach ihr umzuwenden. Wenn das Auge auf der Stirn nicht wäre, würde niemand in ihm Polyphem vermuten. Kaum zu verfehlen war Apollo und Daphne. Und doch hat der knieende Jüngling nur wenig von einem Apollo.

Perugino war eben alles andere, nur nicht »Mytholog«. Selbst auf die Charakterisierung der Venus und der Faunen verstand er sich gar nicht. Seine Venus unterscheidet sich äufserlich nur wenig von der Diana und hat auch dasselbe milde und sanfte Gesicht wie alle seine weiblichen Figuren. Und auch den Faunen fehlt nicht ein gewisser weicher Zug. In dieser Beziehung steht das Bild hinter der »Minerva« Mantegnas, zu welcher es das Gegenstück sein sollte, weit zurück. Aber auch in Bezug auf Lebendigkeit der Handlung, namentlich in der Hauptscene — nur einzelne Figuren, besonders Amoren, sind wohlgelungen — und in Bezug auf Geschlossenheit der Komposition. Es fehlt an einem Mittelpunkte. Endlich aber auch in Bezug auf Kraft der Farbengebung, Harmonie der Tönung — in der Landschaft waltet das Grün zu sehr vor; auch die Farbe der Gewänder ist etwas eintönig —, ja selbst in Bezug auf Feinheit und Sorgfalt der Ausführung. Sogar ein Fehler der Zeichnung ist auffallend. Der linke Fufs der Gefährtin der Pallas, in der rechten Seitengruppe, durfte nicht mehr rechts vom linken Oberschenkel des Faunen sichtbar sein.

Perugino war gewiss von dem Auftrage, welcher ihm nicht zusagte, wenig erbaut, hatte aber doch auch nicht den Mut, ihn nachträglich abzulehnen, sondern

ging widerwillig an die Ausführung und arbeitete ohne Lust und Liebe, zuletzt eilte er, nur um fertig zu werden. Das Urteil eines neueren Kunstgelehrten,[1]) dass das Bild mehr einer leichten Skizze gleiche, ist freilich stark übertrieben; aber auch die Erwartung, welche der Abt Strozza der Bestellerin gegenüber aussprach,[2]) dass »das Bild, wenn auch nicht zu den schönen und ausgezeichnetsten zu rechnen, doch sich würde unter den anderen sehen lassen können«, war nicht begründet. Isabella hatte Ursache etwas enttäuscht zu sein.



Abb. 4. Lorenzo Costa
Der Musenhain der Isabella Gonzaga
Im Museum des Louvre zu Paris

4.

Peruginos Bild berührte sich inhaltlich mehr mit der Minerva als mit dem Parnass von Mantegna. Und so sollte auch dieser möglichst bald sein Pendant erhalten. Isabella war noch nicht im Besitze des Bildes von Perugino, glaubte sich aber der sicheren Erwartung, es demnächst zu haben, hingeben zu können,[3]) als sie sich nach

[1]) Villot, vergl. v. Reumont, Giornale di erudizione artistica III p. 177.

[2]) Braghirolli a. a. O. p. 247 n. XXXV.

[3]) Am 31. Oktober 1504 schreibt sie an den Künstler: *ne siamo in la magior expectatione del mundo* (Braghirolli a. a. O. p. 242 n. XXVIII).

einem Künstler für das vierte Bild umsah. Und angesichts der Enttäuschungen, welche sie mit Lionardo, Bellini und Perugino erlebt hatte, beschloss sie, wie sie am 11. November 1504 an Paride schrieb, es mit »neuen Malern« zu versuchen.[1]) Antonio Galeozzo Bentivoglio hatte ihre Aufmerksamkeit auf den in Bologna lebenden Lorenzo Costa gelenkt. Dieser nahm den Auftrag an, das Bild nach der Invenzione, welche wieder Paride zu geben hatte, und einer beigelegten Skizze zu machen, und lieferte es zu Weihnachten des nächsten Jahres 1505, also nur sechs Monate später als Perugino, ab.

Und welches der zwei in Frage kommenden Bilder ist dieses? Ich glaube dasjenige, welches, vom Künstler selbst mit L. COSTA F. signiert, im Inventar (Nr. 1) als Incoronatione, im Katalog des Louvre (Nr. 154) als La Cour d'Isabelle bezeichnet ist. Es stimmt allein in den Dimensionen mit den beiden Bildern Mantegnas überein. Wie Paride nur fünf Tage für die Invenzione, Costa nur kurze Zeit für die Ausführung gebraucht hat, so erweist sich auch der Gegenstand dieses Bildes als recht einfach. Es ist gleichsam der Parnass von Mantua zur Darstellung gebracht, genauer, die Krönung Isabellas durch den Genius der Poesie im Kreise der Dichter und Musiker ihres Hofes.[2]) Im Vordergrunde sitzen zwei weibliche Figuren, ein Rind bezw. Schaf bekränzend, die Verkörperungen der in Mantua besonders gepflegten bukolischen Dichtung. Sie werden eingefasst links von einem bärtigen Manne, der mit Harnisch und Mantel bekleidet ist, und in der Linken eine lange Streitaxt hält, mit welcher er soeben einem Drachen das Haupt abgeschlagen hat, rechts von einer weiblichen Figur, welche mit einem die Brust freilassenden Mantel bekleidet ist und Pfeil und Bogen hält. Da mir diese als Diana charakterisiert zu sein scheint, möchte ich in der ersteren, welche sich deutlich als ihr Gegenstück giebt, Apollo[3]) als Drachentöter erkennen. Er hat dem Drachen der Zwietracht, welcher sich dem Dichterhaine nahte, den Kopf abgeschlagen und steht jetzt, wie Diana, gleichsam als Wächter des Friedens vor dem mantuanischen Parnass, während in der Ebene am Flusse ein Reiterkampf tobt. Anatole Gruyer[4]) hat in dieser Figur den Castiglione erkennen wollen, aber ich kann weder genügende Ähnlichkeit mit dessen Portrait im Louvre noch überhaupt im Drachentöter einen Mann von 27 Jahren — so alt war Castiglione im Jahre 1505 — erkennen. Und wie kam Castiglione in jenem Jahre zu einer solchen Auszeichnung in Mantua, wo er doch nur sehr kurze Zeit gewesen war? Die offenkundige Responsion mit Diana aber spricht durchaus gegen ihn. Dass wir in den Köpfen der männlichen und weiblichen Figuren, welche Isabella umgeben, wirkliche Portraits ihres Dichterkreises sehen dürfen, bestreite ich nicht. Am meisten scheint mir dies bei dem links im Vordergrunde Stehenden angebracht, weil er eine absichtliche Wendung des Kopfes aus dem Bilde heraus nach dem Beschauer macht. Und den ersten Anspruch würde wohl Paride da Ceresara haben. Aber auch er kann kaum in diesem über die Blüte der Jahre hinaus gelangten Manne mit

---

[1]) Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XV p. 330ff.

[2]) Vergl. Canal, Della musica in Mantova, Venezia 1881. D' Ancona, Giornale stor. della letterat. ital. V 1ff.

[3]) Dieser war als Töter des Pytho der Renaissance durchaus geläufig (vergl. Müntz, Histoire de la Renaissance II p. 109. 113) und wohl auch Gegenstand einer Aufführung in Mantua. Vergl. D' Ancona a. a. O. p. 2.

[4]) In einer Abhandlung (Le Comte Balthazar Castiglione et son portrait par Raphaël, Paris 1879 p. 16ff.), welche ich nur aus Müntz, Histoire de la Renaissance II p. 614 kenne.

graumeliertem Barte erkannt werden. Denn Paride, am 10. Februar 1466 geboren, war damals erst 39 Jahre alt und hatte roten Bart.[1])

5.

»Der neue Künstler« hatte den Auftrag zwar schnell ausgeführt, aber das Bild musste doch gegen die beiden Mantegnas gewaltig abfallen. Wir begreifen, dass Isabella zunächst nicht eben grofse Sehnsucht hatte, ein zweites Bild von ihm malen zu lassen. Doch war der Platz für noch ein Bild frei, und Isabella wollte endlich zum Abschluss kommen. Noch ehe Costas Bild eintraf, hatte sie sich gleichzeitig an mehr als einen Künstler gewandt. Zunächst — zum dritten Male — an Giovanni Bellini, und zwar durch Vermittelung des Pietro Bembo. Sie nahm ihm, als er im Sommer des Jahres 1505 zum Besuch in Mantua weilte und die Bilder des Studiolo sah, das Versprechen ab, noch einen Versuch bei Bellini zu machen. Er fand auch, besonders durch Paolo Zoppo, den dem Künstler befreundeten Miniaturmaler, unterstützt, keine tauben Ohren, meinte aber, dass, wenn die Veste sich ganz ergeben solle, es eines »warmen Briefes« Isabellas an den Künstler selbst bedürfe (27. August 1505). Und diese ermangelte nicht, einen solchen zu schreiben (19. Oktober), in welchem sie den Künstler an sein erstes Versprechen erinnerte und die Erfüllung ihrer Bitte als »*obbligo immortale*« bezeichnete. Die »*inventiva poetica*« solle er selbst machen — wenn er sie nicht ihr überlassen wolle. Der Brief und das Drängen von Zoppo und Lorenzo von Pavia gewannen dem Künstler alsbald das Versprechen ab.[2]) Der schwierigste Punkt, die Invenzione, sollte so geregelt werden, dass Isabella — sie lag im Wochenbett — Bembo bat, sich über sie mit Bellini ins Einvernehmen zu setzen, d. h. »eine Invenzione zu machen, welche Bellini befriedigte«. Bembo ging auf ihre Bitte ein. Dem Stile des Künstlers jedoch, welcher gewohnt war, »*di sempre vagare a sua voglia nelle pitture*« sollten keine festen Schranken gesetzt werden.[3]) Es erübrigte nur noch die Mafse zu schicken. Da brach die Pest aus, Isabella musste sofort Mantua verlassen, Bembo siedelte nach Urbino über, und die letzte Hoffnung, nun doch noch ein Bild von Bellini zu erhalten, zerrann in nichts.[4])

Nicht anders ging es mit dem zweiten Künstler, an welchen sie sich wandte, demselben, dessen Schöpfungen Vorbild und Richtschnur für die folgenden Bilder geworden waren — Mantegna. Auch an ihn muss Isabella noch im Jahre 1505 von neuem herangetreten sein, denn schon am 13. Januar 1506 schreibt ihr der Künstler: »Da ich mich gegenwärtig durch die Gnade Gottes auf dem Wege der Besserung befinde, so ist, obwohl ich noch nicht alle Teile des Körpers in ihrem früheren Stande habe, doch das Bischen Geist, welches mir Gott gegeben hat, nicht vermindert. Es steht zu Ew. Excellenz Befehl, und ich habe beinahe die Zeichnung des Bildes

[1]) So schildert ihn aus eigener Kenntnis Lucas Gauricus, Nativitatum tractatus secundus (opp. t. II Basileae 1575 p. 1634): *Erat facie et barbitio rufus, venustus, procerae staturae, sed proportionatus* (vergl. Tiraboschi, Stor. della lett. Ital. VII 447.)

[2]) Carlo d' Arco, Notizie II p. 60 n. 72. 73; p. 61 n. 74 = Gaye, Carteggio d' artisti II p. 76. 80. 81.

[3]) Dass der Brief Bembos vom 11. Januar 1506 (nicht: 1. Januar 1505 bei Carlo d' Arco II p. 57 n. 68 = Gaye p. 71) die Antwort auf den Brief Isabellas vom 2. Dezember 1505 ist, hat Cian, Giornale stor. della letterat. ital. IX p. 105 ff. gezeigt.

[4]) Vergl. die Briefe Isabellas und Bembos vom 11. bezw. 13. Mai 1506 bei Cian a. a. O. p. 108 ff. Mit Unrecht reden Luzio, Archivio della Soc. Rom. di stor. patr. IX p. 564, und ihm folgend Venturi, Archivio storico dell' Arte I p. 251, von einem Gemälde Bellinis im Studiolo.

des Comus von Ew. Excellenz beendet, und ich werde sie weiter verfolgen, wenn die Phantasie mir zu Hilfe kommen wird« *(et ho quaxi fornito de designare la instoria de Como de Vrā Ex. quale andarò seguitando quando la fantasia me ajuterà)*.[1]) Zwar ist hier nicht ausdrücklich von einem für das Studiolo bestimmten Bilde die Rede, aber wir werden sehen, dass die »*instoria de Como*« in der That in diesem Platz finden sollte. Aber der Zustand des Künstlers verschlimmerte sich von neuem; auch Geldnöte hinderten ihn an ruhiger Arbeit; am 15. Juli, wo Gian Giacomo Calandra, der Sekretär des Markgrafen, die Zeichnung sehen wollte, war sie noch nicht vollendet: es fehlten noch einige Figuren.[2]) Am 13. September hatte der Künstler ausgelitten.

Aber auch der Versuch, einen dritten Künstler, Francesco Francia, zu gewinnen, schlug fehl. Wir wissen, dass auch er schon im Jahre 1505 den Auftrag erhielt, ein Bild für das Studiolo zu malen, dass es aber wiederum nicht zur Ausführung gelangte.[3]) Weshalb, erfahren wir nicht, sondern können nur vermuten, dass die Bindung durch das Programm dem Künstler unerträglich wurde.[4])

Es war eine Kette von Misserfolgen, und man begreift, dass auch eine Isabella die Lust zu weiteren Fehlschlägen verlor. Aber freilich nur für einige Jahre.

Gegen Ende des Jahres 1510 nahm sie ihre Versuche wieder auf. Sie liefs durch Girolamo Casio, der den ersten Antrag gemacht hatte, wieder bei Francesco Francia anfragen. Dieser antwortete am 11. Januar 1511 zustimmend und bat um die Mafse.[5]) Aber es führte abermals zu einem Misserfolge, wahrscheinlich infolge der Eifersucht des Lorenzo Costa. In der That musste es dieser übel empfinden, wenn der Auftrag nicht ihm, der vom Markgrafen aus Bologna als Nachfolger Mantegnas an den Hof von Mantua gezogen worden war,[6]) sondern seinem alten Nebenbuhler und Feinde in Bologna zu Teil wurde. Und Isabella legte nicht so hohes Gewicht darauf, diesen zu gewinnen, wenn sie damit Costa beleidigte und seine Freundschaft verlor. Verzichtete sie doch, wie sie am 11. September 1511 an Lucrezia Bentivoglia schreibt, aus demselben Grunde darauf, dass Francia nach Mantua kam, um ihr Portrait zu malen.[7]) Costas Eifersucht regte sich in der That so stark, dass sie sich veranlasst sah, ihm den Auftrag zu erteilen. Wiederum liefs er es an Eifer, ihr zu dienen, nicht fehlen. So entstand das fünfte Bild (Louvre Nr. 155).

---

[1]) Carlo d'Arco, Notizie II p. 61 n. 75; weniger genau Bottari, Raccolta di lettere VIII p. 28 n. XX. Guhl, Künstlerbriefe I, 59.

[2]) Carlo d'Arco a. a. O. II, 46. Bottari a. a. O. VIII p. 32 n. XXIII. Vergl. unten S. 177.

[3]) Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XV p. 336.

[4]) Der Brief des Künstlers an Isabella vom 11. Januar 1511 (Luzio, Archivio della Soc. Rom. di stor. patr. IX p. 564: *Intendo per una vostra ad Hyeronimo Casio che vostra Ill.ma S. havria grato intendere se sia ad ordine per fare la tella del camerino de V. S. a tempi passati ordinata a me per el nostro Casio*) meldet auch nur die Thatsache des Auftrages, nicht den Grund der Nicht-Ausführung. Jedenfalls bezieht sich die Bitte des Girolamo Casio an Isabella vom 17. August 1505 (Archivio storico dell' Arte I p. 251), sie möge die Zeichnung zu dem Bilde schicken, welches Francia machen solle (*pregandola ad mandare il disegno de la tela ha da fare il Franza*), auf das in Rede stehende Gemälde.

[5]) Der Brief ist von Luzio (s. Anm. 4) veröffentlicht. Im übrigen vergl. Yriarte a. a. O. XV p. 340 f.

[6]) Vergl. das Schreiben des Markgrafen vom 10. April 1509 (Carlo d'Arco, Notizie I p. 62. Venturi, Archivio storico I p. 253).

[7]) Vergl. Luzio a. a. O. p. 565.

Wir müssen, da es nur als »sujet allégorique« oder »scène mythologique« bezeichnet wird, in Wahrheit ungedeutet ist, etwas ausführlicher auf dasselbe eingehen. Aufser der Braunschen Photographie, welche unserer Abbildung zu Grunde liegt, benutze ich, da meine vor Jahren genommenen Aufzeichnungen nicht genügen, eine von Herrn Direktor Dr. Masner jüngst in liebenswürdigster Weise für mich gemachte Beschreibung des zur Zeit im Restauriersaal befindlichen Gemäldes.

Ein in schräger Richtung stehender Bogen teilt das Bild in zwei ungleiche Hälften. Den Vordergrund der gröfseren, linken Hälfte bildet der Abhang eines mit Bäumen bestandenen Hügels, der von drei Gruppen von Figuren eingenommen wird.



Abb. 5. Lorenzo Costa
Der Hain des Gottes Komos
Im Museum des Louvre zu Paris

Den Mittelpunkt der linken Gruppe bildet eine sitzende jugendliche männliche Figur. Im Haar hat sie einen grünen Kranz, mit der Linken hält sie einen langen Ständer, an dem noch ein kürzerer aufgebunden ist, als Fackelbehälter. Sie blickt sich um nach einer nur am Schofse verhüllten Frau und macht eine »favete linguis« gebietende Handbewegung. Die weibliche Figur wird Venus sein. Sie legt ihre linke Hand auf den Kopf eines zu ihr aufblickenden Amor. Ein zweiter Amor (mit Köcher) blickt sich nach ihm um, während er seine Arme auf die Schulter einer sitzenden bekleideten weiblichen Figur legt, die beseligt ein syrinxartiges Instrument hält. Vor sie tritt, sich zu ihr herabneigend, ein jugendlicher Mann, ebenfalls mit grünem Kranze im Haar, mit beiden Armen ein Musikinstrument haltend. Er ist begleitet von einem älteren Manne, der einen grofsen Stab schultert, an welchem drei Musikinstrumente hängen. Eine sitzende Frau blickt zum Jüngling auf, die rechte Hand an den Kopf gelehnt.

Ähnlich ist eine zweite Gruppe, welche sich rechts, mehr im Hintergrunde, befindet. Ein Jüngling mit langen Locken, ebenfalls bekränzt, spielt auf einer Geige. Links von ihm steht eine weibliche Figur, einen grofsen Bogen haltend. Macht letzterer sie als Diana kenntlich, so kann der Spieler nur Apollo sein. Die beiden anderen Frauengestalten sind wohl Musen.

Anders ist dagegen die dritte Gruppe, von der ersten durch einen hohen Baum getrennt, rechts im Vordergrund. Neben dem Baum hockt eine nur wenig von einem Mantel bedeckte weibliche Figur, mit beiden Armen einen kranichartigen Vogel (weifs mit bläulichen Rücken-, Hals- und Oberseitenfedern) umschlingend und nach der entgegengesetzten, also rechten Seite, aufblickend. Davor sitzt ein Jüngling mit zwei Stirnhörnchen. Seinem Kopfe entspriefsen Zweige von derselben Art wie die an dem Zaune, an welchem er sitzt, wachsenden, desgleichen eine weifse Blüte von der Form einer Mohnkapsel. Mit der Rechten hält er einen lorbeerartigen Kranz, um ihn einer in seinem Schofse schlafenden nackten weiblichen Figur, deren Kopf er mit der Linken hält, aufzusetzen.

Rechts vom Bogen sieht man eine Gruppe von Figuren, welche durch zwei Götter, Janus und Merkur, ausgetrieben werden. Janus hält in der Rechten einen gedrehten Stab, mit der Linken fasst er einen Mann mit hässlichen Gesichtszügen und spärlichem Haarwuchs am Kopfe. Dieser, bis auf einen Lendenschurz nackt, dreht sich nach seinem Verfolger um, beide Hände zur Abwehr erhebend. Merkur, mit Flügelhut und Flügelschuhen, schwingt seinen Flügelstab über dem Kopfe, die drei vor ihm fliehenden Figuren bedrohend. Zu ihm blickt auf, ins Knie gesunken und beide Arme zur Abwehr erhebend, ein junger, fast ganz nackter Mann. Hinter ihm versucht eine bekleidete weibliche Figur Merkur mit erhobener Peitsche zu schlagen. Nur scheu sich umblickend, flieht eine weibliche Figur, die in den Armen ein Kind hält. Diese Gruppe steht auf einem schmalen Streifen Landes, vor dem vorn eine Art Lache, hinten eine breite Wasserfläche sich erstreckt. In letzterer bemerkt man auf einem welsartigen Fische sitzend einen bärtigen bekleideten Mann, der Geige spielt, vielleicht Arion. Dasselbe thut ein zweiter, hinter ihm befindlicher, anscheinend nackter, der vielleicht für einen der nicht selten musizierenden Meerdämonen zu erklären ist. Aus dem im Hintergrunde des Wassers befindlichen Figurengewimmel ragt einer hervor, welcher die Doppelflöte bläst, während andere Ruder zu schultern scheinen.

Suchen wir zu einer Deutung zu gelangen, so ist von der letzten Gruppe auszugehen. Es handelt sich um eine Austreibung der Laster. Leicht kommt uns die auf Baldassare Peruzzi zurückgehende, durch den Holzschnitt des Meisters mit dem Würfel und den Clairobscur von Ugo da Carpi erhaltene Komposition:[1]) »Herkules vertreibt Luxuria (nicht Invidia) vom Parnass«, in den Sinn, erst recht aber Mantegnas zweites Bild. An Stelle von Minerva, Diana und Castitas sind hier Janus und Merkur, die Repräsentanten der Klugheit[2]) und der geistigen Thätigkeit, getreten. Auch die Laster

[1]) Bartsch, P. Gr. XII p. 133 N. 12. Ruland, the works of Raphael p. 137 nr. LX. Mit Gabeln jagen die Musen den »Mentula« von ihrem Berge bei Catull c. 105.

[2]) Über Janus als Gott der Klugheit vergl. Macrob. Sat. I, 7, 20. So zweifle ich auch nicht, dass die Figur mit Fackel und Januskopf im Holzschnitte »Istoria Romana« des Jakob von Strafsburg (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. V S. 191) nicht als Fortuna Romana, sondern als Prudentia aufzufassen ist. Giebt doch auch schon Giotto in den Fresken der Unterkirche von Assisi der S. Prudentia ein Doppelgesicht (wie hier, das alte rückwärts, das jugendliche vorwärts blickend); desgleichen der Meister der Reliefs des Campanile in Florenz (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses XVII, 61).

erinnern in Einzelheiten des Ausdrucks und der Haltung (Figur mit dem Kinde) an dieses Bild. Nur ist im Bilde Costas, wie der Mangel an Attributen zeigt, auf eine genauere Unterscheidung der Laster verzichtet. Dass aber das Reich, aus welchem sie ausgetrieben werden, dasselbe ist, wie in der Komposition von Peruzzi, nämlich der Parnass, scheint zweifellos. Wie dort Apollo mit den Musen, aufserdem nur Minerva dargestellt ist, so ertönt hier Saitenspiel, welchem alles lauscht. Aber nicht nur ein Saitenspiel, das des Apollo und einer Muse, sondern auch ein zweites, vielleicht das des Orpheus, des Sohnes des Apollo und der Muse Kalliope, welche vielleicht in der zu seinen Füfsen sitzenden Figur zu erkennen ist. So lenkt auch Arion und die klangreiche Schar von Wassergottheiten ihren Weg hierher. Aber auch Venus ist von dieser Versammlung nicht ausgeschlossen. Doch ist es die Venus caelestis,[1]) welche, wie ihre Amoren, sittsam zuhört. Und so bietet auch die Gruppe des Dionysos und der schlafenden Ariadne das reinste Idyll, und Leda, wenn sie es ist, und nicht vielmehr etwa die Poesie,[2]) kost in der unschuldigsten Weise mit dem Schwane. Wer aber



Abb. 6. Antonio Allegri da Correggio
Die Bestrafung des Lasters
Im Museum des Louvre zu Paris

[1]) *Venere detta Celeste* bei Mario Equicola, Di Natura d' amore fol. 288^{v}.

[2]) Die *Poesia* hat einen Schwan zu ihren Füfsen. Siehe Ripa, Novissima Iconologia p. 520.

ist der schöne Jüngling mit Kranz und Fackel? Etwa Hymenäus? Aber um eine Hochzeit handelt es sich hier nicht. Sollen wir auf einen Namen ganz verzichten? Aber die Figur bildet den Mittelpunkt der ganzen Gruppe, ist mithin eine Hauptfigur. Schwerlich würde es möglich sein, aus der Figur selbst den Namen abzulesen, welchen ihr der Künstler gegeben hatte, wenn uns nicht eine glückliche Fügung zu Hilfe käme. Es ist der dio Como des Mantegna.



Abb. 7. Antonio Allegri da Correggio
Die Belohnung der Tugend
Im Museum des Louvre zu Paris

Wir haben bereits oben (S. 173) des bisher für uns rätselhaften Bildes gedacht, welches von der Hauptfigur seinen Namen erhalten hatte. Calandra meldete am 15. Juli 1506 an Isabella, welche Figuren in der Zeichnung vollendet seien; es waren: *El Dio Como, doi Veneri, una vestida, laltra nuda, doi amori, Jano cum la Invidia in brazo subspengendola fora, Mercurio, et tre altre figure messe in fuga da esso Mercurio.* Zeigt nicht auch unser Bild einerseits drei Figuren von Merkur in die Flucht gejagt, und Janus ein Laster herausstofsend, andererseits zwei Amori und zwei Veneri, eine nackte und eine bekleidete, wenn die vor Orpheus sitzende Muse, an welche sich ein Amor anlehnt, für die bekleidete Venus genommen wird? Die Übereinstimmung kann, wie kaum zweifelhaft, nicht zufällig sein. So fällt der zwischen den zwei Veneri und den zwei Amori befindlichen Figur von selbst der Name »*El Dio Como*« zu. Auch mit Recht? Wer ist der Dio Como? Er kann nur

der griechische Κῶμος sein. Dieser aber findet sich, soweit ich sehe, nur beim Philostrat, hier aber an weithin sichtbarer Stelle, nämlich als Überschrift und Gegenstand des zweiten der »Gemälde«, und so, dass man sieht: er ist das Urbild des Dio Como. Denn ὁ δαίμων ὁ Κῶμος, παρ' οὗ τὸ κωμάζειν τοῖς ἀνθρώποις, erscheint hier wie dort als »zarter, noch nicht mannbarer Jüngling« (νέος ἁπαλὸς καὶ οὔπω ἔφηβος), hat einen Kranz (στέφανος τῶν ῥόδων) und hält eine Fackel (λαμπάδιον). An einer zweiten Stelle, in den »Andriern« (I 25) heifst er und der Gott des Lachens (Γέλως) »der heiterste Dämon«. Entscheidend aber fällt für die Benennung der Figur als Como (Κῶμος) ins Gewicht, dass sich an dem Eingangsbogen viermal die Inschrift COMES befindet,[1]) wenn dieser Namensform auch ein — übrigens leicht erklärliches — Missverständnis zu Grunde liegt. Janus und Merkur verjagen die Laster aus dem Reiche des Κῶμος. Damit ergiebt sich aber zugleich, dass die Rolle, welche Como hier spielt, von der des Κῶμος bei Philostrat recht verschieden ist.[2]) Jener ist der Gott des nächtlichen trunkenen Schwärmens, ja in den »Andriern« befindet er sich sogar mit Silen und Satyrn im Gefolge des Dionysos. Como ist offenbar der Gott einer anderen Festfreude, eines anderen Schwärmens, der süfsen, durch Gesang und Musik geweihten und verklärten idyllischen Lust, an der Neid und andere Untugenden keinen Teil haben.

Dass Costa die Zeichnung Mantegnas benützt habe, ist eine unsichere Vermutung; sicher aber ist, dass er dasselbe Thema behandelt hat, und zwar eben infolge davon, dass Mantegna durch den Tod verhindert worden war, sein Werk zu vollenden.[3]) Auch hier denkt man am ersten an Paride da Ceresara als Erfinder der Istoria. Jedenfalls war es ein im Griechischen, speziell im Philostrat wohl bewanderter Mann, der das Thema gab. Denn auch die Gruppe des Dionysos und der Ariadne, besonders die Figur des ersteren, scheint mir unter dem Einflusse der »Ariadne« des 15. im ersten Buche der »Bilder« zu stehen.[4]) Auch hier wächst dem Dionysos ein Hörnchen aus beiden Schläfen, und das Haupt ist ganz mit Epheu und Rosen umkränzt, und Ariadne ist »ganz Schlaf«.

6.

Bald nachher[5]) — Genaueres ist bei völligem Mangel an Urkunden nicht festzustellen — wurde der Bilderschmuck des Studiolo durch zwei kleinere von Correggio[6]) gemalte Werke vollendet. Es sind die zwei heute im Kabinet der Hand-

---

[1]) Dagegen ergeben, wie Masmer bemerkt, die buchstabenartigen Zeichen an den Stufen des Bogens keine wirklichen Buchstaben.

[2]) Der letzteren steht nahe die Rolle, welche Comus als Sohn des Bacchus und der Circe in Miltons Festspiel Comus (A Mask presented at Ludlow-Castle 1634) hat.

[3]) So auch Yriarte in seinem Werke »Mantegna« Paris 1901 p. 154, welches mir erst zwischen der ersten und zweiten Korrektur dieses Aufsatzes zugeht.

[4]) Danach muss ich meine Bemerkung über die Benutzung des Philostrat in der früheren Renaissance (Repert. f. Kunstwissenschaft XXIII, 8) modifizieren.

[5]) D. h. zwischen 1511 und 1513. Vergl. Carlo d' Arco, Notizie I p. 60. Ricci, Antonio Allegri da Correggio, übersetzt von Hedwig Jahn S. 71. Mit Unrecht schliefst Yriarte, Gazette des beaux-arts t. XIII p. 196, diese Bilder vom Studiolo aus und weist sie den »Privatsammlungen Isabellas« zu.

[6]) Vergl. das Inventar S. 155 Nr. 4. Meyer, Correggio S. 253 f. 354 f., wo auch die Schicksale der Bilder erzählt sind, und Ricci a. a. O. p. 343 f.

zeichnungen des Louvre befindlichen Temperagemälde, öfter (1672 und 1676 von Picart, 1720 von Surugue, zuletzt von Chataigner und Villerey) gestochen[1]) und in Zinkotypien von Ricci (a. a. O. p. 344 und 345) veröffentlicht. Auch diese beiden Gemälde werden durch den Gegensatz von »Tugend« und »Laster« beherrscht. Das eine stellt »die Belohnung der Tugend«, das andere »die Bestrafung des Lasters« dar.

In einer Kolonnade, ähnlich der auf Mantegnas zweitem Bilde, nur verkürzt, sitzt Virtus in der Gestalt der Minerva, in der Linken den Helm, in der Rechten, wie in demselben Bilde Mantegnas,[2]) eine gebrochene Lanze haltend und den Fufs auf einen Drachen setzend, neben dem ihr mit dem Medusenhaupt geschmückter Schild liegt. Links von ihr sitzt eine weibliche Figur, welche, indem sie Schlangen in den Haaren, Zügel in der Linken, ein Schwert in der Rechten, ein Löwenfell neben sich hat, als Verkörperung der vier Kardinaltugenden anzusehen ist, rechts eine zweite weibliche Figur, welche mit dem Zeigefinger der linken Hand nach oben weist und mit der Rechten einen Zirkel auf einem Globus hält, neben dem ein Putto steht, mithin als »Wissenschaft« aufzufassen ist. Eine Viktoria fliegt heran, einen Kranz und einen Palmenzweig über das Haupt der Minerva haltend. Über ihr fliegen, als Verkörperungen des Ruhmes, drei weibliche Figuren, von denen die eine eine Lyra, die zweite eine Trompete hält.[3])

Nicht ganz so durchsichtig ist auf den ersten Blick die Bedeutung des zweiten Bildes. Ein bärtiger nackter Mann, der in seinem Äufseren an Marsyas — woher die falsche Deutung im Inventario[4]) —, in seiner Lage jedoch mehr an Prometheus erinnert, versucht vergebens, sich von den Fesseln zu befreien, mit denen er an den Armen und einem Beine an einen mächtigen Baumstamm gebunden ist, sowie von den Qualen, welche drei weibliche Figuren ihm bereiten. Die eine (zur Linken) lässt mit beiden Händen Schlangen gegen seine rechte Seite züngeln — wohl nicht, wie zuerst Raphael Mengs[5]) meinte, das Gewissen oder die Leidenschaft (Ricci), sondern der Neid;[6]) die zweite (zur Rechten) bläst auf einer Flöte in sein linkes Ohr: wohl nicht die Freude, wie Mengs, oder das Gewissen, wie Ricci meinte, sondern die Schmeichelei; die dritte zieht mit allen Kräften die Bande an seinem linken Fufse an — wohl nicht die Gewohnheit, sondern die Verdummung. Im Vordergrunde guckt der Kopf eines Satyrknaben, der eine Traube hält, aus dem Bilde heraus.

---

[1]) Vergl. Meyer a. a. O. S. 492.

[2]) Ich erwähne diese Berührungen mit Mantegnas Bild absichtlich, weil sie für die Entscheidung der Frage nach dem Einflusse Mantegnas auf Correggio von Wichtigkeit sind (vergl. Ricci p. 55 f.).

[3]) Über die unvollendete Wiederholung dieser Komposition im Palazzo Doria Pamfili in Rom vergl. Meyer S. 255 und Ricci p. 343 f.

[4]) Vergl. oben S. 155 Nr. 4.

[5]) Opere (Parma 1780) II p. 148.

[6]) Für diese Deutung spricht besonders die Analogie der »Porta virtutis« des Zuccaro, in welcher »*l' Invidia avitichiata con vipare*« dargestellt war (Giornale di erudizione artistica V p. 136), insofern dieses Bild (s. oben S. 87 Anm. 5) Bekanntschaft mit den beiden Bildern Correggios voraussetzt. Denn auch Zuccaro hatte gebildet: la virtù in figura di Pallade calca il Vitio ritratto a guisa di mostro, ferner Invidia, dazu Ignoranza mit der Adulazione und Presuntione, und die Maldicenzia mit kleinen Satyrn. Aufserdem vergl. Ripa, Novissima Iconologia (ed. Padova 1625) p. 332 f.

Unleugbar zeigt sich auch in diesem Bilde, verglichen mit den Werken des Mantegna, eine geringere Kraft geistiger Charakteristik.

Wie bereits erwähnt, nahm Isabella ihre Schätze mit, als sie ihr Studiolo in ein neues Heim, die Grotta der Corte vecchia, verlegte.[1]) Mit ihrem Tode geriet das Studiolo in Vergessenheit, aus welcher es erst durch die Wissenschaft unserer Tage gezogen wurde.

BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA, EINE ARCHIVALISCHE UNTERSUCHUNG

VON GUSTAV LUDWIG

II

DIE SCHÜLER BONIFAZIOS

Betrachten wir nun die Schüler und Gehilfen Bonifazios im allgemeinen, so finden wir als Erben erwähnt Antonio Palma, der schon an seinem signierten Bild in dem Königlichen Museum zu Stuttgart längst als Schüler erkannt war, und Battista di Giacomo; Domenego Biondo haben wir als vermutlichen Ateliergenossen kennen gelernt, von einem Marcantonio di Bonifazio haben wir archivalische Nachrichten. Stefano Cernotto und Vitrulio werden wir dann als mitbeteiligt bei der Dekoration des Palazzo Camerlenghi kennen lernen. Wir wollen nun im einzelnen zusammenstellen, was man über sie weifs.

DOMENICO BIONDO

Von dem Maler Domenico Biondo haben sich einige Notizen erhalten. Unter den erschreckend ärmlichen Akten der Scuola dei Depentori befinden sich einige aus einem Libro di Tanse herausgerissene Blätter mit der Bemerkung: D. Biondo soll an Zuan Cariani L. 2,12 zahlen zum Ausgleich für 4 Jahresbeiträge: (Adj 6 nov. [1537] de haver el contrascritto [d. h. Z. Cariani] per tanti scossi in capitolo li dete magistro Domenego Biondo per le quatro contrascritte Luminarie L. 2,12 [Arte Depent. B. 103] . . .).

Die nächste Notiz handelt von einer Madonna, die Domenego für die Stanza der Häupter des Rats der Zehn gemalt hatte.

Nos capita illustrissimi Consilij X vobis dominis provisoribus salis dicimus et ordinamus che dalla cassa grande alla piccola dar debbiate lire 18 de pizoli per dar a maistro *Domenego Biondo depentor per uno quadro* cum la imagine de nostra dona, fornito di noghera dato per la *cameretta nel loco della residenza nostra.*

Datum die 29 Novembris 1541.
Dominus Andreas Bragadeno }
Dominus Nicolaus Theupolo } Capita.
Dominus Matheus Barbadico }
(Notatorio dei Capi del Consiglio de' Dieci 1540—1542, R. 15 carta 104 verso.)

---

[1]) Siehe oben S. 155.







Bonifazio di Pitati da Verona
Wanddekoration der Cassa del Consiglio dei X, Venedig, Palazzo Camerlenghi (Rekonstruktion)
Das Mittel- und linke Seitenbild in der Akademie zu Venedig, das rechte Seitenbild (Schulbild) im Palazzo Pitti zu Florenz

Leider wissen wir nicht, was aus der Madonna geworden; Boschini erwähnt kein Bild in der Suprema Stanza, welches für Domenego in Anspruch genommen werden könnte. Wahrscheinlich ist es bei dem Brande des Palastes zu Grunde gegangen.

Dann haben wir die zwei Unterschriften Domenegos unter den Testamenten des Bonifazio vom 16. und 26. Juli 1553.





Bonifazio di Pitati da Verona
Die hl. Beatrice und der hl. Hieronymus **Der hl. Bruno und die hl. Katharina**
In der Akademie zu Venedig

Die italienische Kunstgeschichte ist reich an Episoden, in denen von wilder Eifersucht der Künstler untereinander, von Gift und Dolch die Rede ist. Bei den archivalischen Studien über die mehr kaltblütigen venezianischen Maler finden wir dagegen viele Beispiele von Camaraderie; Maler schliefsen Bündnisse zu gemeinsamer Arbeit, leihen sich Geld untereinander und dergleichen. Besonders schön ist in dieser Beziehung das Rechnungsbuch Lorenzo Lottos zu lesen; er schreibt da am 12 Agosto 1541 von einem Gasparo Fiamingo pictor, che lavora nella mia volta gratis (später hat er aber dann doch Miete gezahlt). Etwas weiter unten heifst es dann: a die ... Octobre del 43 (als er in Venedig eine Volta von Gasparo da Molin gemietet hatte). Item

ditta volta lasso star dentro suo cugnado misser *Alvise Biondo* depentor et lui pagerà el fitto da mo inanti.

Also von einem anderen Maler Alvise Biondo hören wir. Bei dem Notar Diotisalvi Benzon findet sich eine Unterschrift: Aloysius biondo fo del quondam Domenego, sottoproto al arzenal vom letzten Tage des Oktober 1552.

Im Arsenal waren natürlich zu der reichen Ausmalung der kostbaren Schiffe auch Maler beschäftigt. Von einem Gerolimo depentor al arsenal und proto, das heifst Werkmeister, haben wir viele Notizen; er wird mit Gentile Bellini gemeinsam in Dokumenten erwähnt und starb am 1. August 1527. — So dürfen wir annehmen, dass der Sottoproto und der Maler Alvise Biondo eine Person sein könnte. Est ist eine allen denen, die venezianische Genealogie studieren, sehr bekannte Regel, dafs in Venedig die Vornamen ungemein häufig in der Art alternieren, dass der Enkel wieder den Namen des Grofsvaters führt. Daher dürften wir vielleicht den Maler Alvise Biondo, Sohn des Domenego, und den Maler Domenego Biondo in nahe verwandtschaftliche Beziehung setzen.

Sonst wissen wir noch, dass der Name Biondo sehr häufig in den Mariegole der Glaskünste und in den Akten Muranos vorkommt, wo die Familie Biondo viele tüchtige Glaskünstler hervorgebracht hat. Es ist daher nicht gezwungen, wenn wir die beiden Maler mit dieser muranesischen Künstlerfamilie in Verbindung bringen. Das ist alles, was von Domenego Biondo, dem wahrscheinlichen Hausgenossen und Kameraden Bonifazios, zu erzählen wäre. Eigenhändige Werke sind unbekannt; seine Hand müsste wohl in den unendlich zahlreichen Werken des Ateliers Bonifazios zu suchen sein.

BATTISTA DI BONIFATIO

Bonifazio selbst nennt den Maler Battista in seinen Testamenten nicht, dagegen erwähnt ihn seine Witwe Marietta des öfteren; in einem Kodizill teilt sie uns auch den Namen seines Vaters mit, der Jacomo lautet. Sie erklärt ihn als ihren Neffen; wie seine Frau hiefs, wissen wir nicht, er hatte aber eine Tochter namens Nicolosa. Marietta erzählt im Jahre 1570, dass er lange Zeit bei ihr im Hause gewohnt und sich gut gegen sie benommen.

Archivalisch können wir weiter nichts über den Maler Battista in Erfahrung bringen; Sansovino aber berichtet in seiner ersten Ausgabe der Venetia, città nobilissima, vom Jahre 1581 Ct^e 92b, nachdem er das Bild Tizians, den S. Nicolò, in der Kirche S. Sebastiano, besprochen: »nella prima cappella dopo la predetta, la Natività fu di mano di *Battista di Bonifatio* da Verona«; ohne Zweifel meint er damit unseren Neffen und Erben des Bonifazio. Über dieses Bild lesen wir in Boschinis Ricche Minere, Ausgaben von 1674 und Nachdruck von 1773, dass die Natività von Battista da Verona wäre; wenn dies richtig ist, wäre derselbe vielleicht eher ein Verwandter der Pitati, als der Marietta gewesen. Die Guida des Moschini von 1815 erwähnt auf diesem Altar, wo sie auch heute noch befindlich ist, eine Pala mit zwei Heiligen von Bencovich. Leider ist also das einzige beglaubigte Werk des Battista verloren gegangen.

Das Kloster von S. Sebastiano, den Gerolimini gehörig, war immer eine Zufluchtsstätte der Veroneser; auch der grofse Paolo malte dort sein erstes Werk, fand bei seinem Landsmann, dem Prior Bernardo Torlioni, Schutz vor seinen Feinden und schmückte seine zukünftige Grabeskirche mit den herrlichsten Werken. So sehen wir auch die Schüler Bonifazio di Pitatis aus Verona beschäftigt, die Wände der Sakristei mit Gemälden zu bedecken; die Guiden schreiben sie dem Meister selbst zu, es ist aber

kein einziges Bild eigenhändig, sondern alle aus einer recht späten, sehr mittelmäfsigen Periode, wahrscheinlich nach dem Tode des Meisters, von den »heredes« ausgeführt. Auf diesen Bildern werden wir die Hand Battistas zu suchen haben.

Als Meister der Kreuzigung in der Sakristei mit dem hl. Sebastian und hl. Onophrius wird von J. B. Sajanello 1760 der Raffaele da Verona erwähnt; man sieht lauter Veroneser.

MARCANTONIO DI BONIFATIO

Wie wir gesehen haben, giebt Sansovino dem Battista den Zusatz »di Bonifatio«, damit die künstlerische Vaterschaft dieses Meisters andeutend, so wie auch der Neffe Titians, Marco Vecellio, unter dem Namen Marco di Tiziano ging. Unter den Akten des Notars Hieronymo Partho befindet sich ein Testament einer Pasqualina di Morsi vom 29. März 1570, in dem sie sich Frau des Malers Marcantonio de bonifatio nennt; dass damit nicht der leibliche, sondern der künstlerische Vater gemeint ist, erhellt aus ihrem zweiten Testament, welches sie als Witwe am 15. Dezember 1585 verfasst hat. In diesem nennt sie sich »Relicta quondam Marc Antonio di Alvise di Bonifazio pittor«; also Alvise ist der Name des leiblichen und Bonifazio der Name des künstlerischen Vaters.

Sonst haben wir keine Nachrichten von Marcantonio.

Wenn wir das Rechnungsbuch Lottos nachsehen, so wundern wir uns über die Häufigkeit, mit der er Gehilfen und Lehrlinge engagiert; so fand sich auch in dem Archiv von Bergamo ein von Locatelli als verloren angesehener Kontrakt wieder vor, welchen er mit dem Lehrling Marc'antonio abschloss, um ihn mit nach Venedig zu nehmen. Mit diesem kann aber unser Marc'antonio nichts zu thun haben, denn dieser hatte den Zunamen Cataneo.

Gio. Antonio Moschini sah in den Libri delle Tanse der Malerschule auch einen *Francesco di Bonifazio, figurer* erwähnt.

ANTONIO PALMA

Dass Bonifazio aus der Schule Palma vecchios herstammt, berichtet schon Ridolfi; auch giebt er schon an, dass die Gemälde beider Meister oft miteinander verwechselt werden. Giovanni Morelli hat durch die Zuschreibung der Santa Conversazione in der National-Galerie in London, die früher als Palma vecchio bei Marchese Terzi in Bergamo war, und der Santa Familia con Tobiolo in der Ambrosiana die Abstammung Bonifazios von Palma auf das Klarste illustriert. Jetzt sehen wir es in den Testamenten Bonifazios und Mariettas deutlich ausgesprochen, dass auch Bande der Verwandtschaft sie mit der Familie Palmas vereinigten.

Elia Fornoni hat die Abstammung und die Genealogie Palmas in einem wenig beachteten Schriftchen »Notizie biografiche su Palma vecchio, Bergamo 1886« dargelegt. Es verlohnt sich, seine Darstellung durch einige Zusätze zu erweitern und den Stammbaum kurz zu skizzieren. Elia Fornoni gelangte durch das Studium der Dokumente in Serinalta, dem Heimatsort Palmas, und den Vergleich derselben mit den Dokumenten, die über Palma in Venedig existieren, zu der Einsicht, dass der eigentliche Name Palmas Nigretti war. Auf diese Art ergiebt sich eine vollständige Übereinstimmung beider Serien von Dokumenten; nennt doch Palma selbst in seinem Testament eine ganze Reihe von armen Verwandten, denen er Legate vermacht, alle mit dem Namen Nigretti. — B. Cecchetti hatte es angedeutet; Fornoni hat aber diese



Antonio Palma.
Die Auferstehung Christi
In der K. Gemäldegalerie zu Stuttgart

Angabe nicht benutzt, dass in dem Staatsarchiv eine Signatur Palmas mit dem Namen Negreti (Nigretti) vorkommt. Wegen des grofsen Interesses der Sache und um eine graphologische Vergleichung zu ermöglichen, setzen wir die älteste Signatur vom Jahre 1510 als Nigretti und die zweite vom Jahre 1512 (1513) als Palma hierher.

Archivio di Stato, Venezia. — Sezione Notarile. — Cavanis Bernardo B.ª 272, C. 629.

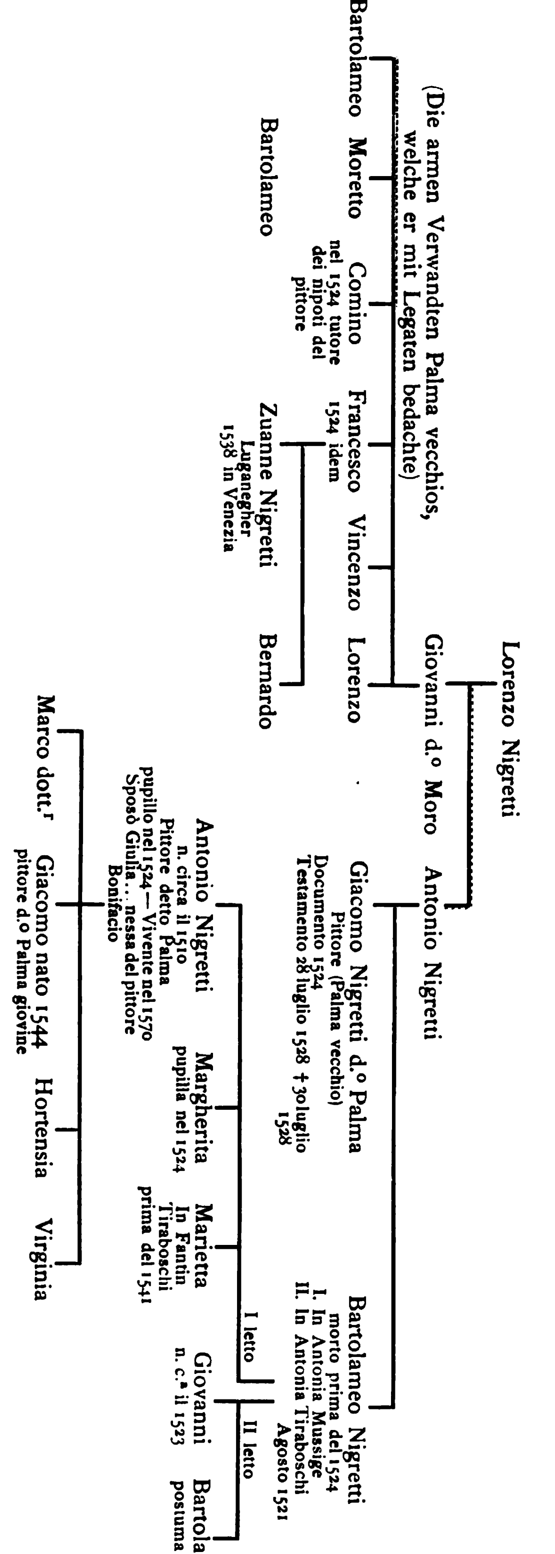
1510, 8 martij:

Jo Iacomo de ant° de negreti depentor fo presente a quanto è sopradetto

Und Archivio di Stato, Venezia. — Sezione Notarile. — De Bossis Gerolamo B.ª 51, C. 178.

1512 (1513) 8 gennarij:

Jo Iacomo palma depentor a San basso son sta testimonio zurado e pregado de questo testamento hordenando de propria bocha dela testatrice



Am besten lässt sich die Verwandtschaft Palmas an nebenstehendem Stammbaum überblicken, der sich aus den Dokumenten in Serinalta und Venedig herstellen lässt.

Pietro Paoletti fand in einem Totenregister der Scuola di San Marco als Todestag des Palma vecchio den 30. Juli 1528 angegeben; das Titelblatt dieses Totenregisters lautet:

Libro di Mortj della Scuola de Messer san Marco di Batudj:
Principia adi Marzo 1529.
(Archivio di Stato, Venezia. — Sc. gr. di S. Marco B.a 40)

und der Kopf des ersten Bogens lautet so:

Yesus Marie M. V.c XXVIIII adi Marzo
Al nome de dio e della gloriosa verzene madre sancta Maria et del protetor nostro misser San Marcho qui sotto se notera tutti li nostri fratelli che sono mancadi questo anno ....

Die Titel führen als Anfang das Jahr 1529 an, während die Kolonnen aber in der That mit dem Jahre 1528 beginnen und folgenden Eintrag enthalten: 1528 adi 30 lujo — ser Jachomo palma depentor. Man könnte daher zweifelhaft werden und letzteres Datum für einen Schreibfehler halten.

Es fand sich aber aufserdem noch folgende bisher unbekannte Signatur: 1528, 21 aprilis — Test.... Ego Hieronima filia quondam eximij legum doctoris domini Silvestri de Abundio ... ad presens de confinio Sancti Bassi ...
T.e: Io Jacomo Palma picctor fazo fede del nome et persona de la dita testatrize et testis subscripsi
(Archivio di Stato, Venezia. — S. N. Zaccaria de priuli B.a 777, n.o 248.)

Als nun die Kranke, welche Palma zu ihrem Testament als Zeuge gebeten hatte, gestorben war, trug man dieses zu dem Notar zurück, der dasselbe öffnete, in sein Protokoll kopierte und öffentlich machte.

Ego Zacharias de Priolis Venetiarum notarius de mandato ducali mihi per viam chirographi facto sub die XXV mensis februarij MDXXVIII cum subscriptione unius testis propter mortem magistri Jacobi Palmap ictoris alterius testis complevi et roboravj.

(Archivio di Stato, Venezia. — Sezione Notarile. Zaccaria de Priuli B.ª 778.)

Dies geschah am 25. Februar 1528 nach venezianischer Rechnungsweise.

Die Venezianer begannen das Jahr, von uns abweichend, am 1. März. Also am 25. Februar 1529 unserer Rechnungsweise wurde das Testament eröffnet, und es stellte sich da heraus, dass Palma auch schon gestorben war. Es ergiebt sich also, dass die beiden Titel des Totenbuches der Scuola di San Marco einen Schreibfehler, 1529 statt 1528, enthalten. Aufserdem ist auch das Inventar der nach seinem Tod vorgefundenen Gegenstände vom 8. August 1528 datiert; man kann es also mit vollständiger Sicherheit aussprechen, dass Palma zwei Tage nach seiner Testamentserlassung, also am 30. Juli 1528, gestorben ist.

Es wird von manchen angenommen, dass Palmas Landsmann Giovanni Busi detto Cariani dessen Schüler gewesen wäre; Morelli z. B. behauptet, dass er Palmas Bild, die Anbetung der Magier vom Jahr 1525, vollendet hätte und lässt zu diesem Zweck Palma kurz nach 1525 erkranken, alles ohne den geringsten Anhaltspunkt. Wie wir sahen, besuchte Palma am 21. April 1528 noch die Hieronima de Abundio, sein Krankenwärter Francesco Coron erhält einen Dukaten per sua mercede d' esser stato zorni 17 e de note al governo del quondam ser Jacomo et da poi la morte in varda de la casa. Palma starb, um nach allen diesen Anhaltspunkten zu urteilen, an einer akuten Krankheit. Der Nachweis, dass das Bild »Die Anbetung der Magier« früher auf der Insel St. Helena, jetzt in der Brera, unvollendet von Palma zurückgelassen wurde, fehlt überhaupt gänzlich.

Wie es nach den Angaben des Inventars Palmas sehr wahrscheinlich ist, hatte er um das Jahr 1525 einen Garzone namens Alvise fio de Serafin. Wie konnte nun Morelli sehen, dass gerade nur Cariani bei dem Altargemälde von S. Elena behilflich gewesen sein musste und nicht etwa der Alvise di Serafin? Cariani war wahrscheinlich schon vor Palma nach Venedig gekommen; es ist sogar nicht unmöglich, dass er sein Senior war. Dass er nach 1508 längere Zeit wieder in Bergamo ansässig war, ist nicht nachzuweisen; dagegen sprechen alle in neuester Zeit im venezianischen Archiv gefundenen Daten dafür, dass Cariani bis zum Jahre 1541 dauernd in Venedig wohnte. Der Stil seiner Werke gestattet auch die Annahme, dass er sich nicht in Abhängigkeit von Palma, sondern ihm parallel als selbständiger Künstler entwickelte. Beachtenswert ist es, dass wir keine Sacra Conversazione von Cariani kennen, deren Erfindung doch die gröfste künstlerische Neuerung Palmas war.

Bonifazio war, als er im Jahre 1505 nach Venedig kam, 18 Jahre alt, also gerade im richtigen Alter, um in ein Atelier als Lehrling einzutreten. Man glaubt, dass Palma im Jahre 1480 geboren wurde; also nur um sieben Jahre wäre er älter gewesen als Bonifazio. Wann Palma nach Venedig kam, ist nicht sicher bekannt, jedenfalls vor 1510, da wir von diesem Jahre seine Signatur haben. Das Datum 1500 auf dem Bild im Musée Condé gilt doch jetzt allgemein für sehr zweifelhaft; dieses Bild ist auch Jacobus Palma signiert, während die oben angeführten Signaturen es wahrscheinlich machen, dass Jacopo Nigretti nicht schon vor dem Jahre 1510 den Künstlernamen Palma angenommen hatte.

Bonifazio war wohl der Hauptschüler Palmas, ist jedenfalls schon früh mit ihm in Beziehung getreten, und mit gröfserer Wahrscheinlichkeit war er es, und nicht

Cariani, der nach Palmas Tode die von seinem Meister hinterlassenen Bilder zum Teil vollendete.

Als Palma kurze Zeit vor seinem Tode sein Testament machte, war seine Nichte Margarita wohl schon einige Zeit bei ihm; ihr Vater Bartolomeo war schon im Jahre 1524 gestorben. Nach des Vaters Tode, kaum den Kinderschuhen entwachsen, musste sie schon als Haushälterin bei dem unverheirateten Onkel Palma thätig sein. Sie ist wohl auch die Nichte Margarita, welche Marietta, die Witwe des Bonifazio, mit einem Legat bedacht hat. Geradezu rührend ist es, in dem Inventar, das nach Palmas Tode aufgenommen wurde, zu lesen, was für Gegenstände dem armen Ding gehörten:

7 fazoleti per uso di Margarita,
1 cadenela doro con una croseta per uso di Margarita,
1 camisa per uso de Margarita.
1 vesta de Sarza era verde facta roana per uso de Margarita.

Das sind alle ihre Habseligkeiten: ein gefärbtes Kleidchen, 7 Taschentücher und ein goldenes Kettchen mit einem Kreuzchen und nur ein Hemd.

Aber nein, noch ein hübsches Stück gehörte ihr, nur hatte es sich in den Kleiderkasten des Oheims verirrt: una scufia strica doro per margarita, ein Häubchen mit goldenen Streifen. In einem anderen Inventar lesen wir una scufia dargento e d' oro da puta di villa, also eine goldene und silberne Haube, wie sie die Landmädchen tragen; so ähnlich war gewiss das Häubchen Margaritas, das sie von Serinalta mitgebracht hatte.

Antonio Palma war aber um diese Zeit wohl noch nicht bei dem Onkel; wir wissen ja aus den Dokumenten in Serinalta, dass er 1524 auch noch nicht nach venezianischem Recht für Erbschaftssachen majorenn, also noch nicht 14 Jahre alt war. Sein Geburtsjahr möchte so etwa um 1510—1512 liegen, da er doch allem Anschein nach das älteste der unmündigen Kinder war; er kam also erst nach dem Tode seines Oheims nach Venedig. Da werden nun zunächst 112 soldi ausgegeben per fatura de Calce per Antonio nevodo del predicto ser Jacopo. Dann wird er zusammen mit seiner Schwester Margarita bei dem Freund seines Oheims, Fantin de Girardo, einem Färber, gegen 18 Dukaten Kostgeld per Jahr und Person untergebracht.

Hier in Venedig schloss er sich wohl bald an Bonifazio an. Wahrscheinlich nennt ihn Bonifazio (Test. *A*) blofs deshalb seinen Neffen, weil er eine seiner Nichten, die Julia, zur Frau genommen hat; eine Blutsverwandtschaft scheint nicht vorzuliegen.

Im Jahre 1541 hören wir, dass Marietta, die andere Schwester Antonios, mit einem Landsmann aus Serinalta, dem Fantin Tiraboschi, einem Färber in Venedig, verheiratet ist und dass Antonio damals auch dort weilt. Wahrhaft herzerquickend ist auch die Nachricht, dass einer der armen Verwandten von Serinalta, der Zuane di Francesco Nigretti,[1]) sich in Venedig als Schweinemetzger und Wurstmacher — »farcinator« nennt ihn der gelehrte Notar — etabliert hat. Dies ist der einzige Nigretti, der von Serinalta nach Venedig kam, ohne seinen Namen in Palma umzuändern.

---

[1]) 1538, 8 martii — T.[is] Io Zuane fo de ser Francesco di Negreti de serina, luganeger in confinio di Santangolo (Archivio di Stato S. N. Benzon Diotisalvi B. 97, C. 504). 1539, 4 nov. — T.[is] ser Joh. q[m] ser Francisci de Nigretis, farcinator (Archivio di Stato S. N. atti Benzon Diotisalvi, R. 356[bis], C. 158).

Im Jahre 1544 wird dem Antonio ein Sohn, Giacomo, geboren, der später berühmte Maler Palma giovine.

Im Jahre 1547 wird er in dem ersten Testament Bonifazios erwähnt als Mann der Julia, einer Nichte seines Meisters.

Im Jahre 1553 erwähnen ihn weder Bonifazio noch Marietta in ihren Testamenten.

Vom Jahre 1554 haben wir eine archivalische Notiz.

Giannantonio Moschini sah noch die jetzt leider verloren gegangenen Akten des Klosters S. Stefano in Murano und las folgendes:

Nel 1554, 28 Marzo date ad Antonio Palma depentor celebre a bon conto per depenger el Portego della Chiesa L. 12 in pieno . . . . L. 15. Boschini erwähnt dort verschiedene Sachen in affresco, darunter einen bethlehemitischen Kindermord, und schreibt die Gemälde der Schule des Campagnola zu. Sonst haben wir keine Vorstellung, wie diese Gemälde ausgesehen haben mögen.

Im Jahre 1558 spricht Marietta des öfteren von Antonio in ihrem Testament. Aus dem Jahre 1565 haben wir ein wahrscheinlich einst eigenhändig bezeichnetes und datiertes Werk, eine Umgangsfahne in seinem Heimatsorte Serinalta.

In den Jahren 1566 und 1570 wird er wiederum von Marietta erwähnt. Vom 15. März 1575 haben wir einen Autograph des Meisters unter einem Dokument der Malerschule (B. 105). Sein Todesjahr ist bis jetzt noch unbekannt.

Palma giovine war, wie wir gesehen, 1544 geboren, also schon erwachsen, als Marietta ihre letzten Testamente anfertigte. Sie erwähnt ihn nicht, vielleicht weil er oft von Venedig abwesend war, spricht aber um so mehr von dem, wie es scheint, älteren Bruder Marcio, der ein Doktor war und der ihr ganzes Vertrauen genoss.

Antonio Palma und Battista sind zusammen nicht nur als die gesetzlichen, sondern auch als die künstlerischen »heredes« zu betrachten.

Trüge die Auferstehung in Stuttgart nicht den vollen Namen Antonius Palma, so würde sie von Kennern dem Bonifazio dem Dritten zugewiesen worden sein. So haben wir Antonio Palma als die Hauptstütze Bonifazios zu betrachten. Wir werden später bei der Datierung der Gemälde Bonifazios sehen, welche Bilder die »heredes« sicherlich ohne die Beihilfe des Meisters ausgeführt haben. Es waren einige im Palazzo Camerlenghi, einige in der Zecca, dann existieren solche noch in der Sakristei von S. Sebastiano und einige wenige lassen sich aus stilkritischen Gründen ihnen zuschreiben. *Die Hauptmasse der als Bonifazio terzo bezeichneten Bilder sind bei Lebzeiten Bonifazios gemalt.*

STEFANO CERNOTTO

Eine Wand des Palazzo Camerlenghi, in einem Saal des oberen Stockwerks, wo der Magistrato del Monte nuovissimo seinen Sitz hatte, trug in ihrer Mitte ein vorzügliches Gemälde Bonifazios: die Austreibung der Händler aus dem Tempel; rechts und links davon befanden sich der hl. Petrus und der hl. Paulus. Nach Boschini waren diese letzteren von der Hand des Stefano Carneto.

Wir werden später sehen, dass der Palazzo Camerlenghi zum gröfsten Teil von Bonifazio ausgemalt wurde, und es ergiebt sich beim Eingehen auf die Dekorationsweise der einzelnen Wände im allgemeinen als Regel, dass die Mittelbilder vorwiegend eigenhändig, einige in der Qualität geradezu unübertrefflich sind, während die *Flügelbilder* sich meist als *Werkstattbilder* herausstellen, an denen man nur *ausnahmsweise* noch die Hand des Meisters als *vorherrschend* erkennen kann.







Stefano Cernotto
Wanddekoration im zweiten Zimmer des Magistrato del Monte nuovissimo, Venedig, Palazzo Camerlenghi (Rekonstruktion
Das Mittelbild des Bonifazio im Palazzo Ducale zu Venedig, das linke Seitenbild in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig, das rechte Seitenbild in der k. u. k. Akademie zu Wien

So dürfen wir nun auch in Bezug auf diesen St. Peter und St. Paul annehmen, dass in diesem Falle nicht unsignierte Bilder als Flügel benutzt wurden, sondern, dass es dem Schüler nach Überwindung einiger Schwierigkeiten ausnahmsweise gestattet wurde, diese zwei Heiligen selbständig auszuführen und zu signieren.

P. Saccardo erzählt in seinem Buch über die Mosaiken von S. Marco, dass, als um das Jahr 1524 die Arbeiten an der Sakristei ausgeführt wurden, grofse Zwietracht unter den Meistern Marco Luciano Rizzo, Alberto Zio und den Zuccati herrschte und dass diese Missstimmung in einigen Sprüchen, die diese Meister anbrachten, ihren Ausdruck fand; so liest man: »Domine libera animam meam a labiis iniquis«, und: »Vita carnium sanitas cordis, putredo ossium invidia«. — Auch unser Meister hat auf dem Bilde des S. Pietro ein Citat angebracht: »a labiis iniquis et a lingua dolosa«, die Fortsetzung des obigen Spruches der Mosaiker, den diese den Psalmen entnommen. Vermutlich that auch er dies als eine Anspielung auf den Neid und die Missgunst seiner Kollegen. Dieser S. Pietro gelangte später in die Kirche SS. Giov. e Paolo, wo er durch Umklappen der Ränder zu einem kleinen Altarbild formatisiert und an einen Pfeiler aufgehängt wurde; so wurde er von F. Zanotto in seiner Pinacoteca Veneta V. I. Disp. 26 publiziert. Aufser dem oben erwähnten Spruche trägt der S. Pietro noch die Signatur Stefano Cernotto; dies ist also der richtige Name des Meisters, und das Datum 1536. Es gelang vor kurzem, das ganz verschollene Bild in einem Winkel der Kirche wieder aufzufinden; jetzt ist es wieder auf die ursprüngliche Form gebracht, restauriert und links vom Eingang der Kirche aufgehängt. Sein Gegenstück, der St. Paul, gelangte schon im Jahre 1838 in die k. k. Akademie zu Wien, wo es von seiten Dr. Th. von Frimmels in dessen kleinen Galeriestudien eingehende Besprechung fand.

In den Werken über die venezianische Malerei finden wir nichts über die Person Cernottos, auch F. Zanotto weifs nichts Näheres mitzuteilen; an verschiedenen Stellen des Staatsarchivs jedoch finden wir einige Notizen.

Am 23. Juni 1530 erbietet sich Stefano de Cernotis pictor als Mann der Marina Gambi, die Steuer für die Ländereien zu bezahlen, welche seine Frau besafs. Es folgen dann in den Rechnungsbüchern der Steuerkommission die darauf bezüglichen Umschreibungen, bei denen der Name die Form Stefano de Zernotis depentor annimmt, so nach den Regeln des venezianischen Dialektes umgestaltet.

Am 13. Juni 1535 ernennt Stefano Cernotto seinen Bruder, den Priester Hieronymus, zu seinem Sachverwalter; bei dieser Gelegenheit erfahren wir, dass sein Vater Francesco hiefs und dass er von der Insel Arbe in Dalmatien stammt. Heyer von Rosenfeld erwähnt auch richtig die Familie Cernotto in seinem Werke über die Adelsgeschlechter Dalmatiens. Von dem Bruder, dem Priester Hieronymus, finden wir in dem fatalen Buch, »Raspe« genannt, d. h. dem Register der Verurteilungen, eine Notiz. Wie es scheint, hatte Hieronymus in Arbe einen Thomas, Sohn eines Zimmermanns, durch Unglücksfall getötet und war wegen Mordes verurteilt worden; dieses Urteil wurde aber in Venedig in höherer Instanz kassiert.

Am 26. Oktober wird die Steuer, die Cernotto zu zahlen hatte, wieder auf das Conto der Frau Marina geschrieben, denn er ist gestorben. Später um 1590 hören wir auch von einigen Verwandten in Verbindung mit dem dalmatinischen Miniaturisten De Dominis. Ein Verwandter, Lorenzo, war auch Kanonikus an S. Salvatore in Venedig und Schriftsteller. Handschriften von ihm befinden sich noch in der Markusbibliothek. Cernotto ist kein hervorragender Künstler, er ist warm in der Farbe und gut in der Landschaft, in der Zeichnung der Extremitäten aber schwach; besonders häss-

lich macht er die Füfse. Während Bonifazio selbst sehr korrekt in der Zeichnung derselben ist, finden wir auf einigen unsignierten Schulbildern sehr plumpe Füfse vor, und wir fühlen uns geneigt, auch diese dem Cernotto auf das Conto zu schreiben.

In seinen Listen zur Geschichte der venezianischen Malerei schreibt B. Berenson den S. Paolo des Cernotto dem Beccaruzzi zu.

1530 adi 23 Zugno.

Io Stephano de Cernotis pictor come marido de D. Marina di Gambi fo de ser Zuan Andrea son contento chel sia trato da conto dal nome de D. Marina et Julia de Gambi de ser Zuan Andrea la mittà de tuti campi e caxetta come apar nella sua condition dada dal ofitio deli magnifici 5 Savi apar in filza de li disobidienti a N.º 153 et in fia nuova a carte 479. E tuto sia posto aconto de mi Stephano sopradito per aver abuto questo in dotta et per nome de dotta che son in decima per dicta mità L. o, soldi o, grosi 9, picoli 20, e die comencar decime a mio conto quelle che de cetero se meterà val per decima lire o, soldi o, grosi 9, picoli 20. — Omissis. —

Io sopradicto Stephano son contento de quanto è sopra scripto, (Ex margine) do[ne] Julia et Marina de ser Zuan And.[a]

(Venezia, Archivio di Stato. X. Savi S.[a] le decime in Rialto. Estimo 1514. Giornale traslati 1524—1530, N.º 132 c. 163[t] (165).)

Die haver adì 23 Zugno 1530 per Stefano de Zernotis depentor per n.º 103—925 lire — gr. 9. p. 20.

(Venezia, Archivio di Stato. X. Savi sopra le decime in Rialto. Quad. Trasporti detto Fia. — Redecima 1514. R. 58 c. 469.)

Stefano de Zernotis depentor die dar adì 23 Dex° 1530 per d[a] Julia et Marina di Gambi de ser Zuanandrea per N.º 103 Poss. — 479. L. —, gr. 9, p. 20. Porto in fia Novissima — L. —, gr. 9, p. 20.

(Venezia, Archivio di Stato. X. Savi S.[a] le X[me] in Rialto. Quad[no] Trasporti detto Fia — Red[ma] 1514. R. 59. c. 925).

Commissio ser Stefani de Cernotis de Arbe.

1533 Die XIII mensis Junij.

Providus vir Ser Stephanus de Cernotis ser Francisci de Arbe sponte fecit et constituit suum certum nuntium et procuratorem dominum presbiterum Hieronimum fratrem suum... specialiter ad faciendum quamlibet recuperationem de quibuslibet bonis et locis stabilibus ubivis positis sibi ex pacto loco et ratione propinquis...

(Omissis.)

Testes — Dominus Antonius Nigro q.[m] domini Nicolai a serico fidem faciens de persona.

Ser Antonius ser Angeli de Morsis a serico ibi vicinus.

(Sezione Notarile — Atti Benzon Diotisalvi R. 354 c.47).

MCCCCLXXXXVI indic. XIIII[a] die XXVII iulii. Ser Paulus Pisanus eques advocator comunis in XL[ta] — Pro Hieronymo de Cernotis de Arbo. Pars posita in consilio XL[ta] per antescriptum D. Advocatorem. Quod ista condemnatio et sententia condemnatoria, lata per V. N. ser Fantinum Mauro, comitem Arbi sub die VII maii proxime preteriti contra Hieronymum de Cernotis, filium Cernoti de Arbo, per quam illum condemnavit in carceribus de banno, cum pena ut in ea, et hoc pretextu et causa vulneris et homicidii secuti alias casualiter in personam Thome filii condam magistri Christophori marangoni etc. ut in ea; tamquam condemnatio, male, indebite et iniuste lata, stante deliberatione et iuditio huius consilii diei VI aprilis 1479 per quam ex toto incisa remansit condemnatio tunc lata contra eum Hieronymum, causa predicta, stante casu fortuito, et nulla malitia, vel voluntate conmisso, incidatur, cassetur et revocetur, cum omnibus exemplis secutis et dependentiis sic quod de cetero nullius sit vigoris, roboris vel momenti, tanquam si numquam lata fuisset; revertente dicto condemnato extra dictam

condemnationem et in eo statu, conditione et esse, in quibus erat ante dictam condemnationem, et datis atque receptis in ipso consilio ballotis XXXII, fuerunt non synceri 5, de non 5, de parte 22. Et sic captum fuit prout in suprascripta parte continetur.

(Venezia, Archivio di Stato. Avogaria del Comun. Raspe R. 18 c. 101 t. gr.)

1548 adi 26 hotobrio.

Io Marco Roseto marzer alinsegna de San Michiel contento chel sia tratto da conto de *ser Stefano de Zernotis depentor* tuto quello se atrova nela sua conditione et quello sia posto a conto de dona Marina *relicta* del dito *ser Stefano* per esser pervenuto in lei per conto dela sua dota appar per instrumento de man de ser Tranquillo Bevilaqua nodaro al zudese de proprio soto di penultimo de mazo 1545 et die prinzipiar la decima a suo conto .... persa et successive a grossi niove picoli 20 per X.ª — Item contento chel sia tratto da conto de la dita li diti grossi niove et piccoli 20 et quelli siano posti a conto mio per esser pervenuti in mi per conto de dota et de prinzipiar la decima ut supra val. — L — s — gr. 9 p.li 20.

(Venezia, Archivio di Stato. X. Savi alle decime in Rialto. Estimo 1537. Giornale traslati $\frac{1548}{1554}$. R. 139. c. 28 t.)

1590, 9 decembris. — Testamentum... Io Benetto Cernota figliolo del quondam ser Nicolo Dottor di legge da Arbe ... Francesco de Dominis mio cugnato... voglio che il mio corpo sia portado in Arbe, et sepulto nella Chiesa di S. Zuanne dell' ordine de minori, dove è *la capella de mei antenati*...

J.e Jio Nicholo de dominis miniador de la contra de San Zulian, fiolo del quondam messer constantin (hatte als Aushängeschild die Zeit — ad insigne temporis).

VITRUVIO BUONCONSIGLIO DETTO VITRULIO

Giovanni Buonconsiglio, detto Marescalco, war schon in dem letzten Decennium des XV Jahrhunderts von Vicenza nach Venedig übergesiedelt. Im Jahre 1494 sieht seine Frau Johanna ihrer ersten Entbindung entgegen und macht nach der Sitte der venezianischen Frauen ein Testament, denn die Geburtshilfe war in schlechtem Zustande, man musste auf alles gefasst sein. Möglicherweise wurde damals sein Sohn Vitruvio geboren. Giovanni hatte, wie wir später hören, auch zwei Töchter, Faustina und Altobella. Der Tommaso, Sohn des Giovannino Marescalchi, den Cittadella in den Archiven Ferraras erwähnt fand, kann kein Sohn des Buonconsiglio gewesen sein; die Chronologie macht es unmöglich. Im Jahre 1518 war Marescalco schon zu einem gewissen Wohlstande gekommen, besafs drei Häuser, vor der Steuerkommission thut er aber natürlich recht armselig, damit er nicht zu hoch eingeschätzt wird. Im Jahre 1523 betrifft die Familie ein Unglück. Vitruvius (im Dialekt Vitrulio) und sein Freund, der Holzschnitzer Francesco Maio, haben nachts den Jacchia, einen Sohn des Kaufmanns Simon, unter den Bogengängen des Palazzo dei X Savii am Rialto mit Mordwaffen angegriffen und demselben drei Wunden beigebracht. Vitruvius stellt sich nicht zum Gericht und wird daher für sechs Jahre aus venezianischem Gebiet verbannt. Wir erfahren auch, wohin er sich gewendet, nämlich nach Ferrara, wo Giovanni an dem Goldschmied Callisto Anichino einen Freund besafs.

In den Jahren 1523 und 1527 ist Marescalco Sachwalter seines Freundes in Venedig. Vom 3. November 1528 und 1. September 1529 existieren Unterschriften des Vitruvio in dem Archiv von Ferrara, die es also wahrscheinlich machen, dass er dort die sechs Jahre, in denen ihm das venezianische Gebiet untersagt war, zubrachte.

Im Jahre 1537 muss die Mutter Zuanna die Steuer für die Häuser bezahlen, Marescalco war also schon gestorben. Ist das Dominikanerwappen auf dem Bilde des Marescalco in S. Spirito in Venedig wirklich echt, wie Zanotto nach genauer Untersuchung versichert, so hätte Marescalco im Jahre 1534 noch gelebt.

Im Jahre 1539 macht er sein erstes Testament, indem er auch angiebt, dass sein Vater schon gestorben ist; auch seine Mutter erwähnt er nicht mehr, sondern nur seine beiden Schwestern Faustina und Altobella. Von einer Frau spricht er nicht. Im Jahre 1540 tritt er in die Scuola di Sancta Maria della Misericordia dei Mercanti als Mitglied ein.

In den Jahren 1551 und 1559 ist er in dem Palazzo Camerlenghi beschäftigt, vier gröfsere Bilder selbständig auszuführen; auch in der Scuola di S. Rocco arbeitet er.

Im Jahre 1560 macht er ein zweites Testament; wir hören da, dass er eine Beatrice da Napoli geheiratet und auch Kinder hat.

In dem grofsen Register der Testamente ist noch ein drittes Testament vom 23. Juli 1573, Vetrulij de Bonconsegio, angegeben und als Notar derselbe Balthasar Fiume erwähnt; das Original ist aber nicht aufzufinden, wurde also wahrscheinlich den Hinterbliebenen ausgehändigt.

Vitrulio zeigt auf den drei Bildern, die von seiner Hand noch existieren, in den Formen grofse Abhängigkeit von Bonifazio; eins dieser Bilder hängt nun schon seit 100 Jahren unter Bonifazios Namen im Palazzo Reale in Venedig, aber auch ferraresische Einflüsse, Reminiscenzen an Mazzolino, zeigen sich in den stämmigen, muskulösen Gestalten eines Bildes in der Accademia in Venedig. Als Kolorist taugt er nicht viel; er hat die Eigentümlichkeit, Gelb und Grün in wenig ansprechender Weise nebeneinanderzusetzen.

Die XXII mensis Januarij 1494 indictione XII, Rivoalti..... Ego Johanna filia domini Andre de Soveris et uxor *ser Johannis Bonconsili de Vicentia* ad presens existens Venetijs in domo ser Francisci Iusso de confinio Sancti Appollinaris: sana per gratiam omnipotentis mente et intellectu licet gravida sim timens pericula huius seculi decrevi hoc meum ultimum condere testamentum... volo meum unicum et solum commissarium prefatum ser Johannem Bonconsilium maritum meum dilectum...

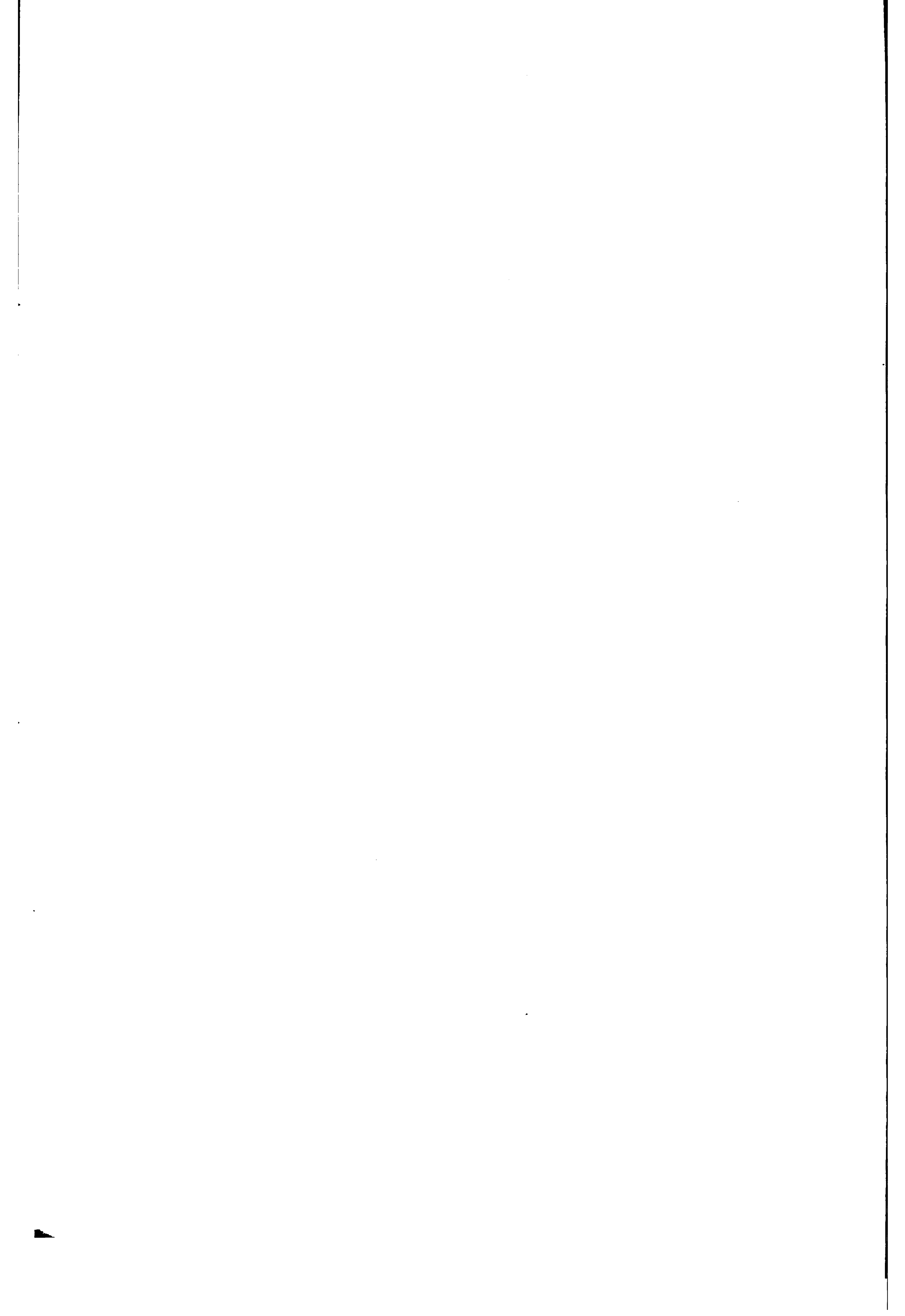
Io Marcho da Parma, depentor condam miser Zufre fo testimonio zurado, et pregado ut supra.

(Venezia, Archivio di Stato. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Dal Pozzo Gio. Franc.° b^{a} 764 n.° 115.)

Chondition de mi *Zuane de Bonconseio depentor* chome me atruovo avere una chaxeta in la quale abito la quale sie ale decime per duchati otto e mezo de fito zoe duchati oto e mezo dechiarando ale signorie Vostre che per lo tempo pasato esta tolto magazini do picholi dela dita chaxa et se afita uno duchati quatro el quale e al presente vodo et l' altro e afitado duchati tre a una dona stava —. Item un altra chaxeta alai de la sopradita ila quale sta al prexente dona Malgarita vedoa la quale e chosa pichola forte et mai non o puduto afitarla da ani diexe in qua et perchè non vade più in roina la don per lamor de Dio ala sopradita dona Malgarita vedoa.

Item un altra chaxeta apreso la dita ne la quale al prexente e vuoda pagava duchati tre et per dechiaration dele signorie vostre le sopra dite do chaxete esta chava chomo e dita de sopra e laltra chaxeta non esta chava de la dita chaxa come chiaramente se puol vedere esere chosi la verità.

1518 adi 4 mazo, Acetada per mi Hieronimo Foscharini ai X savi per termination et zurado per ditto etc.



Zuane Baxadona doctor ai X savi.

Per termination mett. ditto stabelle duc. XI gr. — lire — sol. 2 den. 2 pic. 13
paga in fia de resti ct 274 — — — — sol. 1 » 8 » 13
lire — sol. — » 6 pic. —

(Venezia, Archivio di Stato. — Dieci Savi sopra le decime in Rialto. B. 22. Ss. Apostoli n.° 103 Estimo 1514.)

MDXXIII Indictione decima secunda die XX februarij Ser Aloysius Bono dominus advocator comunis in XL[ta]

Franciscus dictus Maio solitus esse incisor lignaminum, *Vetrulius pictor filius magistri Joannis mareascalco.* absentes, contra quos et quemlibet ipsorum processum fuit et est per antescriptum dominum advocatorem in antescripto consilio de XL[ta], ex eo quod fuerint tante temerarie presumptionis et audacie, quod uno die martis de mense ianuarij preteriti circa horam XXIII denudaverint arma subtus porticum draparie in Rivoalto et percusserint Jacchiam filium Simeonis mercatoris cum tribus vulneribus, pro qua culpa dum dicti Franciscus et Vetrulius auctoritate consilij de XL[ta] proclamati fuissent in scalis rivoalti cum termino dierum octo ad se personaliter deffendendum in premissis coram dominis advocatoribus et eorum officio, et dum in termino ipsis assignato apparere non curassent, sed in absentia perseverassent, prefactus dominus advocator accessit ad ipsum consilium de XL[ta], ipsosque Franciscum et Vitrulium absentes placitavit in ipso consilio de XL[ta], in quo post introductum casum et lectis scripturis, posita tandem fuit pars procedendi tenoris infrascripti videlicet: si videtur vobis per ea que dicta et lecta sunt quod procedatur contra hos Franciscum dictum Maio, et Vetrulium pictorem absentes sed legitime citatos in scalis Rivoalti ut est dictum, et datis atque receptis in ipso consilio ballotis 35, fuerunt non sinceri — 1 de non — 0 — de parte — 34. Capto itaque de procedendo et positis partibus captum fuit quod predicti Franciscus et Vetrulius sint banniti de Venetijs et districtu, et de omnibus alijs terris et locis dominij nostri a parte terra a Minsio citra; a parti vero maris a Quarnario citra per annos sex, et si quo tempore contrafecerint banno et capti fuerint, vel aliquis eorum contrafecerit et captus fuerit, ponantur, seu ponatur in carceribus ubi stare debeant clausi per annos duos continuos et solvere habeant libras mille iuxta formam partis excell[mi] Consilij decem diei XXI mensis iulij anni 1490 modo isti consilio lecto ac etiam solvere expensas omnes medici et medicinarum ac emendum si mendum fuerit Jacchie offenso pro ut iustificatum fuerit per advocatorem comunis et quod tempus ipsum banni annorum sex non incipiat currere, nisi prius solverint offenso expensas medici et medicinarum ut superius dictum est; et habeat qui illos vel aliquam eorum ceperit et dederit in vires dominij nostri libras sexcentas solvendas de bonis suis si haberi potuerunt, sin autem ex pecunijs dominii nostri, et publicetur in scalis Rivoalti.

Die XX[mo] februarij 1523; suprascripta condemnatio pubblicata fuit in scalis Rivoalti per Vincentium quondam Mathei preconem (Venezia, Archivio di Stato. — Avogaria di Comun Raspe Reg° 24 c. 193).

Io trovo un suo figlio di nome Vitruvio qual pittore di Venezia, ed abitante in Ferrara, come dai due atti di Gio Batt del Pozzo del 3 nov[e] 1528 e del 1 sett[e] 1529 — *testibus etc. Magistro Vitruvio Filio Magistri Joannis de Bonconsiglio, pictore Veneto, et habitante Ferrariae in contracta S. Salvatoris.*

(Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica Ferrarese per Luigi Napoleone cav. Cittadella bibliotecario [Ferrara, Taddei, 1868].)

1539, 11 Junii — Testamentum... io *Vitruvio de Bonconseio depentor* del quondam miser Zuane da Vicenza, habitante qui in Venetia in Contrà di Santi Apostoli in caxa propria... In tutti e cadauni mei beni mobeli et stabeli presenti e futuri posti cussì in Vicenza

como qui a Venetia et in ogni altro luogo che per qualunque modo e via mi aspetta o potesse aspettar instituisco mei heredi e soli residuarii *Faustina* e *Altabella* mie dilette *sorelle* per egual portion...

Io Lorenzo de Zuan samiter foi presente zurado e pregado fazendo fede al nodaro de la cognizione del deto meser Vitruio sottoscrivo.

Io Batista de Andrea samiter fui testimonio zurado e pregado sottoscrivo.

(A tergo) Testamentum *M^ri Vitruvii pictoris* in confinio S. Apostolorum 1539 — 11 Junii (Venezia, Archivio di Stato, Sezione Notarile. — Testamenti in atti del Notaio Calvi Angelo B. 307, N.° 364.)

1540 — *S. Vitruvio bon consegio, depentor.* Alfabetto dei Confratelli della Scuola di S. Maria della Misericordia dei Mercanti (Archivio di Stato, Confraternità B. 436).

1560 (1561), 6 ianuarii — Testamentum... io *Vitrulio de Bonconsiglio vesentin* quondam ser *Zuanne depentor*... in casa mia posta nella *contrà di S. Apostoli*... Item lasso mia solla commissaria *Beatrice* da *Napoli* mia *moglier*... et dappoi la sua morte tutti detti mei beni vadi et andar debbino *in mei fioli* a portione fra loro come si conviene a boni fratelli...

Io domino Valerio Mongiello mansionario a S. Apostolo fui testimonio iurato et pregato sopto scripsi.

Io Lorenzo de Zuane samiter foi testimonio zurado ed pregado soto schrise.

(A tergo) — Testamentum d. Vitrulii de Bonoconsilio, pictoris rogatum sub die lune sexto mensis ianuarii 1560 indictione 4.ta (Venezia, Archivio di Stato, Sezione notarile, Testamenti in atti di Fiume Baldissera B. 420, n.° 880).

Nell' indice generale dell' archivio notarile si trova 1573. 23. Junii. Testamentum Vetrulij de Bonconsegio, Not. Balthassar Fiume. La cedula non si trova più.

POLIDORO DA LANZANO

Vasari und Sansovino schreiben die Ausgiefsung des heiligen Geistes, die sich früher auf dem Hochaltar der Kirche des Spirito santo, dann in der Scuola del Spirito santo in Venedig befand und jetzt als Nr. 323 in der Akademie daselbst aufbewahrt wird, dem Bonifazio zu; das Bild ist datiert mit »MDLV«. Boschini aber und die Späteren geben es dem Polidoro veneziano. Besonders Gio. Morelli und viele andere nach ihm halten Polidoro für einen Schüler des sogenannten Bonifazio primo, was in anderen Worten ausgedrückt heifsen würde, Polidoro zeigt in der Komposition, in den Typen und den saftigen Farben eine Verwandtschaft mit dem Stil Bonifazio di Pitatis in dessen mittlerer Periode. Auf dem Bilde der Ausgiefsung des heiligen Geistes sehen wir jedoch, dass Polidoro den Kontur schärfer zeichnet, die Faltenbildung ist krauser; in der Gruppierung aber und der Farbenempfindung ist er dem Bonifazio sehr nahestehend, obgleich er im Gesamtton eine beträchtlich tiefere Stimmung innehält. Bei den sonstigen beglaubigten Bildern Polidoros (bezeichnete existieren nicht) hat das Landschaftliche auch verwandte Züge mit Bonifazio. Seine später anzusetzenden Bilder ahmen mehr den Stil des Tizian nach.

Obgleich archivalisch sich keine Beziehungen zu Bonifazio nachweisen lassen, können wir immerhin annehmen, dass Polidoro seine Laufbahn in Venedig im Atelier Bonifazios begann und ihn hier unter die Schüler desselben einreihen. Es existieren überhaupt wenig Notizen von ihm. In die Malerschule wurde er als Polidoro figurer eingetragen; wir besitzen sein Testament.

Die veneris 20 iulij 1565 indictione octava Rivoalti. Io Polijdoro da Lanzan depentor quondam ser Paulo della contrada di San Panthalon sano per gratia di Dio della mente et del intelletto, se ben infermo del corpo sto in letto, ho fatto chiamar et venir a me Hieronimo Partho nodaro publico di Venetia, e l' ho pregato che scrivi questo mio testamento et

ultima voluntà et quello da poi el mio manchar da questa vita compisca et robori cum le addition et clausule solite, secondo li statuti et ordeni di questa città di Venetia. Et in prima raccomando l'anima mia all' omnipotente Dio et al Salvator nostro messer Jesu Christo et a tutta sua corte celestial. Lasso Helena mia moier dona et madona, et sola comissaria sì di questo pocco mobile che ho qui in Venetia come di ogni altra sorte de beni che mi ritrovo in le parte di Lanzan, et delli qualli io posso ordinar, cum questo che la debbi governar li nostri fioli che havemo insieme, et anche Zampaulo che ho cum l' altra moglier et etiam il suo che lei ha cum l' altro suo marido et che tutti debbino star a sua obedientia; ben la prego che la debbi avantazar li mei fioli di qualche cosa secondo che parrerà alla sua descretion havendo rispetto che mi non voglio privar il suo. Altro non voglio ordinar perchè non ho da lassar a preti nè a fratj nè ad hospedali. Preterea etc.

Io Antonio lavero del chondam Martino favero a San Pantalone testimonio pregado et zurado scrise.

Io Juan Batta Prata de messer Hieronimo di Treviso testimonio pregado et zurado scrissi.

A tergo. Testamentum Polidori quondam ser Pauli de Lanciano pictoris de contracta sancti Panthaleonis, de quo fui rogatus ego Hieronimus Parthus notarius Venetiarum.

(Archivio di Stato, Venezia. — Sezione notarile. — Testamenti in atti Girolamo Partho Busta 783, n.° 1034.)



Polidoro da Lanzano
Die Ausgiefsung des hl. Geistes
In der Akademie zu Venedig

In dem Necrologio des Provveditor della Sanità steht:

Die 21 luio 1565, Ser polidoro depentor d' anni 50 da febre za mesi sie (ammalato) — S. Pantalon.

Eine Notiz, die auch A. M. Zanetti in dem Necrologio der Kirche S. Pantaleon fand. Polidoro starb also einen Tag nach der Testamentserlassung.

Wir ersehen nun zunächst aus diesem Testament, dass die bisher gebräuchliche Bezeichnung Polidoro Lanzani falsch ist; Polidoro *da Lanzano* muss man sagen,

denn der Künstler sagt deutlich, dass er aus Lanzano stammt und auch an diesem Orte noch Güter besitzt. Es kann, da es keinen anderen Ort dieses Namens gab, nur Lanzano bei Lodi in der Lombardei gemeint sein. Polidoro war arm; Ridolfi erzählt, dass er für die Kunsthändler gearbeitet hätte, dass er aber bei seinen Lebzeiten beim kunstliebenden Publikum nicht hoch angesehen worden sei. Erst nach seinem Tode wurden seine Arbeiten höher geschätzt.

Von Polidoros Landsmann Callisto da Lodi war auch ein Werk in Venedig. Bei der Aufhebung der Klöster fand man bei den Dominikanern von SS. Gio. e Paolo eine Enthauptung des Johannes des Täufers; dieselbe wurde für Eugen Beauharnais reserviert und kam endlich 1816 in das Belvedere nach Wien und ist jetzt Nr. 223 im Hofmuseum. Nun versteht man auch die Inschrift, die sich auf der Rückseite des Bildes befindet: SS: Gio. e. Paulo. D. Beneventus Brunellus jussit firi Anno 1526. Callistus Lauden. F. Vergleicht man nun die Werke Callistos in ihrer warmen Farbenpracht, mit ihrem schönen Grün und ihrem scharfen lombardischen Kontur mit denen des Polidoro, so möchte man wirklich geneigt sein, beide Meister in ein Verhältnis zu einander zu bringen.

JACOPO, DETTO PISBOLICA

Vasari spricht am Ende seiner Lebensbeschreibung des Jacopo Sansovino von drei tüchtigen Malern, die um diese Zeit in Venedig gearbeitet hätten. Unter diesen erwähnt er: »Un altro Jacopo detto Pisbolica in Santa Maria Maggiore in Venezia ha fatto una tavola, nella quale è Cristo in aria con molti Angeli e a basso la Nostra Donna con gli Apostoli«.

Nach Boschini waren aber in S. Maria Maggiore zwei Altargemälde des Bonifazio, die Madonna mit vielen Engeln in der Höhe und unten die hl. Klara mit den Heiligen Petrus, Franziskus, Andreas und Jakobus; dann noch ein Bild, die Himmelfahrt Christi mit den anbetenden Aposteln.

Antonio Maria Zanetti teilt jedoch die Ansicht des Boschini nicht und teilt die Himmelfahrt wieder nach Vasari dem Pisbolica zu; er giebt aber zu, dass dieser Maler dem Bonifazio nahesteht.

Als nun die Republik gefallen war und die Klöster aufgehoben wurden, lieferte am 30. September 1807 der Delegat Pietro Edwards folgende Bilder in die Depots ein und machte folgenden Eintrag in seinen Katalog: Santa Maria Maggiore, Bonifazio Veneziano Beata Vergine col Bambino ed Angioli in Gloria, e nel basso li Santi Pietro, Andrea Jacopo Francesco e chiara in tela. 30—8×5—4. pied venez. Qualità prima classe, und sofort darauf: Jacopo Pisbolica, L' Ascensione del Salvatore in cielo, in tela e autore notato dal Vasari, opera unica, stile di Bonifazio. 9—0×4—11. Qualità prima classe.

In den späteren Katalogen kommt aber der Name Pisbolica nicht mehr vor. Verfertigt man nun von diesen ganz systemlos geordneten Katalogen einen Zettelkatalog und ordnet ihn nach Provenienzen, so findet man unter S. Maria Maggiore: 442, Pala d' Altare, Maſse: 9—1×4—11 pied venez: l' ascensione di Gesù Cristo — maniera del Paris Bordone. Der kluge Depotbeamte hat also unser Bild umgetauft. Nun finden wir weiter, dass am 11. Mai 1839 dieses Bild den Kirchen der Ortschaft Riese, zwischen Castelfranco und Asolo gelegen, zugewiesen wurde. Begeben wir uns nun nach Riese, so finden wir bald in der zweiten Kirche des Ortes, die der Madonna delle Cendriole geweiht ist, unseren Pisbolica in der Vorsakristei wieder; er trägt noch die Nummer 442 und ist leider in recht schlechtem Zustande.

Betrachtet man nun das Bild genauer, so muss man zugestehen, dass Zanetti recht gesehen hat; die Verwandtschaft mit Bonifazio ist nicht zu verkennen, es ist aber doch von anderer Hand gemalt. Christus schwebt in der Höhe, ungewöhnlicherweise von einem dunkelblauen Mantel umflattert, ein Engelkranz umgiebt ihn; einige dieser sind in kühner Verkürzung in Vorderansicht dargestellt. Unten in der Mitte steht die Madonna, nach oben blickend; sie hat harte Gesichtszüge ohne Liebreiz, um sie her sind die Apostel gruppiert, von denen einige gute Charakterköpfe aufweisen. Ein Apostel im Vordergrund ist in gewaltsamer Stellung halbknieend mit komplizierten Überschneidungen dargestellt. Die Hände sind gut modelliert; wo thunlich, ist die klassische Fingerstellung eingehalten.



Giacomo Pisbolica und Bonifazio di Pitati da Verona
Die Madonna in Glorie mit Heiligen
In der Akademie zu Venedig

Der Gesamteindruck ist kein erfreulicher; der Maler hat einen absonderlichen Farbensinn, der ihn besonders scharf von Bonifazio unterscheidet. Er liebt komplizierte Farbenprobleme, setzt Schwefelgelb und Rosa in schwächlicher Kombination zusammen, daneben hat er Dunkelviolett und Ockerfarbe.

Sehen wir nun das andere, dem Bonifazio zugeschriebene Bild aus S. Maria Maggiore an, welches sich jetzt unter Nr. 325 in der Accademia in Venedig befindet, so werden wir den Irrtum Boschinis begreiflich finden. Dieses Bild zeigt in der Farbe viel Abweichendes von Bonifazio, es herrschen tertiäre Farben vor, das Rot gepresster Erdbeeren, Dunkelviolett und Olivenbraun kommen vor. Obgleich die Zeichnung der Madonna und der Putten ganz in der Art des Bonifazio ausgeführt ist, so haben die Heiligen dagegen einen derberen Charaktertypus; einige halten die Finger in der sogenannten klassischen Stellung, die bei Bonifazio äufserst selten vorkommt, auch zeigen sie eine andere Ohrform. Wir glauben nicht weit von der Wahrheit entfernt zu sein, wenn wir annehmen, dass dieses Bild nach den Vorlagen und im Atelier des Bonifazio von Pisbolica ausgeführt wurde, während die Himmelfahrt als ein eigenhändiges Bild des Pisbolica anzusehen ist. Unter den Schulbildern Bonifazios aus den dreifsiger Jahren befinden sich einige, die, abweichend von den saftigen primären Farbenharmonien Bonifazios, mattere Töne aufweisen; wir fühlen uns geneigt, diese der Mitwirkung des Pisbolica, als Gehilfen Bonifazios, zuzuschreiben. In der unmittelbaren Nähe dieser Bilder, in der Scuola di S. Maria

Maggiore, befand sich eine Himmelfahrt Mariä, die, von keinem Autor erwähnt, zuerst von Pietro Edwards dem Palma vecchio zugeschrieben wurde. Crowe und Cavalcaselle sehen in diesem Bild, Nr. 315 der Accademia, die Ausführung eines Schülers, wenn auch die Idee vielleicht von Palma stammt. Die kühn verkürzten Engel haben eine Ähnlichkeit mit denen des Pisbolica; eine genauere Untersuchung dieser drei Bilder, welche dieselbe Provenienz haben, giebt vielleicht eine Stütze für die Vermutung ab, dass Pisbolica in seiner Jugend mit Bonifazio gemeinschaftlich bei Palma vecchio arbeitete.

(Schluss folgt.)

VAN DYCKS BILDNISSE EINES GENUESISCHEN SENATORS UND SEINER FRAU

VON FERDINAND LABAN

Dass die Berliner Galerie als die zeitlich letzte unter den grofsen Bildersammlungen Europas entstehen musste, bedeutet für sie Geschick und — Glück. Schicksal: weil, als man begann, sie zusammenzubringen, die Welt der Hauptsache nach bereits verteilt war. Vorteil: weil sie von dem fortgeschrittenen kunstgeschichtlichen Gesichtskreis ausgiebigst Nutzen zu ziehen vermochte und an die Stelle einseitiger Geschmacksrichtungen, in denen sich frühere Anhäufer von Kunstbesitz mit Notwendigkeit und Leidenschaft verfingen, die Universalität als obersten Leitgedanken treten lassen konnte. Das alles ist oft ausgesprochen worden. Doch ist es nicht unziemlich, wieder einmal darauf hinzuweisen, wenn, wie im gegenwärtigen Falle, eine hervorragende neue Erwerbung unserer Galerie von dem in unserem deutschen Vaterlande leider noch immer viel zu kleinen Bruchteil derjenigen, die für wahrhaft grofse Kunst Empfindung besitzen, als ein Ereignis begrüfst wird. Führt uns doch gerade der Ankauf dieser beiden monumentalen Bildnisse lebhaft vor Augen, dass jenes Wort von der »verteilten Welt« keineswegs bereits uneingeschränkte Gültigkeit erlangt hat. Noch ist es möglich, neben der Erweiterung der instruktiven Seiten der Galerie ihr Stücke von absolutem Werte einzufügen, von jenem selbständigen Adel und von jenem über alle blofs erkenntnisfördernden Tendenzen hinausreichenden künstlerischen Reiz, der, wie er unmittelbar nur zum Genuss und zur Bewunderung auffordert, so auch auf die Physiognomie einer Sammlung und auf das Erinnern an sie, das jeder Besucher mit sich forttrögt, ausschlaggebend einwirkt.

Das Urteil über Anton van Dyck hat im Verlaufe der Zeit, namentlich in der zweiten Hälfte des jüngst vergangenen Jahrhunderts, nicht unbedeutende Veränderungen erfahren. Trotzdem hat man niemals aufgehört, ihn den wenigen Grofsen beizuzählen. Angesichts seiner Jugendwerke, der Bildnisse aus dem Lustrum seines italienischen Aufenthalts — der »genuesischen Bildnisse«, wie das Schlagwort lautet —, ist das auch gar nicht anders möglich. Hier steht er in einer Reihe mit den ersten Portraitisten



Maggiore, befand sich [illegible]
von Pietro Edwa[illegible]
caselle sehen [illegible]
wenn au[illegible]
eine [illegible]

[illegible]



A. van Dyck pinx. Heliogravure

Bildnis eines genuesischen Senators

In der Gemäldegalerie der K. Museen zu Berlin

aller Zeiten. Ein Schwanken in der Einschätzung des Künstlers giebt es hier nicht. Dies vor allem ist der van Dyck, wie er durch die Jahrhunderte leben wird: von unglaublicher Frühreife, den Gröfsten nacheifernd und doch ein Eigener. Gleich beim ersten Ansturm ein Vollendeter. In die Blüte seiner Jugend war die Blüte seiner Kunst einbeschlossen.

Van Dyck ist in Deutschland reich vertreten. Der Münchener Galerie giebt er mit 42 Gemälden zum Teil ihren Charakter, die Dresdener Sammlung weist 26, die Kasseler 12 Bilder des Künstlers auf, während Berlin mit 8 Werken — darunter allerdings der frühen »Verspottung Christi«, aber nur einem späten Portrait — als vierter Hauptort sich anschliefst. Noch aber konnte man bis jetzt nicht behaupten, dass bei dieser Fülle gerade die Glanzepoche des Künstlers als Bildnismaler bei uns darum entsprechend bedacht sei.

Soeben erwarben die Königlichen Museen aus der Hinterlassenschaft Sir Robert Peels, der als Sammler gröfsten Stiles ebenso hervorragend war, wie weltberühmt als Staatsmann, zwei Arbeiten van Dycks. Durch den Ankauf dieser beiden genuesischen Portraits erscheint nun der Künstler in der Berliner Galerie auch von seiner glänzendsten Seite würdig vorgeführt.

In einem Büchlein aus dem Jahre 1773 lesen wir: »Deux portraits assis, de grandeur naturelle, par Vandick: l'un représente un Sénateur, l'autre son Épouse, femme agée; ces deux tableaux sont de la plus grande beauté, et d'un effet admirable; c'est la nature même«.[1]) Es ist dies, meines Wissens, die erste Erwähnung unserer Bilder. Einige Jahre später berichtet Ratti: »Un ritratto d' un Senatore sedente; figura intera, e piena di tutte le bellezze, che possano vedersi in un ritratto, del Vandik. Così un altro compagno in misura di una vecchia Dama seduta, dello stesso autore«.[2]) Beide Bildnisse befanden sich damals im ersten Saale des Palazzo Giacomo Balbi zu Genua.

Einem der so fein ziselierten Auktionsberichte des »Athenæum«,[3]) wie wir sie hier zu Lande nicht eben gewöhnt sind, entnehmen wir nun das Folgende:

»The most discussed pictures among the Peel heirlooms[4]) are the two life-size portraits of a Genoese senator and a lady, both seated. Commissioned by Peel to let him know if during his travels on the Continent in 1827 he should hear of desirable Van Dycks that were to be sold, Wilkie[5]) found in the Spinola Palace at Genoa two works which pleased him greatly,

[1]) Description des beautés de Génes et de ses environs. A Génes, chez Yves Gravier, Libraire Français sous la Loge, 1773. S. 66.

[2]) Carlo Giuseppe Ratti, Instruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura, ecc. Nuovamente ampliata, ed accresciuta in questa seconda edizione dall' autore medesimo. Genova 1780. S. 195 f. — Die erste Ausgabe von 1766, die ich leider nicht auftreiben kann, dürfte unsere Stelle wahrscheinlich bereits enthalten.

[3]) 1900, January to June, S. 632 (The sale of the Peel heirlooms). — Wie mir Herr Dr. Max J. Friedländer, dem ich bei Abfassung dieses Aufsatzes auch sonst mehrfach zu Dank verpflichtet bin, freundlichst mitteilt, befindet sich eine alte angeblich aus Genua stammende Wiederholung des Männerportraits im Besitz von Humphrey Ward Esqr. zu London.

[4]) Vergl. A Catalogue of the Peel heirlooms, London, Robinson & Fisher, May 1900. S. 32 f., Nr. 266 und 267.

[5]) David Wilkie, der bekannte englische Maler, 1785—1841, bereiste in den Jahren 1826—1828, seiner angegriffenen Gesundheit wegen, Italien und Spanien. — Die im »Athenæum« angeführten Zitate sind aus Wilkies Briefen und Tagebuch entnommen, publiziert in A. Cunninghams Life of Sir D. Wilkie, vol. 2, London 1843, S. 420 und 449.

»»fine whole-lengths of an old Lady and Gentleman, painted with less richness than usual, but with great care and truth. The old Gentleman is on the margin [?]; his head and shoulders are most admirable.««

Thus the painter wrote to Andrew Wilson[1]) from Genoa, June 1st 1827. Again, June 21st, 1827, he wrote to Peel respecting them as pictures of »»a remarkable Old Invalid Gentleman in black with his Lady — two whole lengths, that I think capital pictures.«« On June 26th Wilkie wrote again to Wilson and inquired what such pictures might be selling for in London at that time. Less than 60 louis is mentioned at the price then demanded in Genoa, and demurred to (!), for a Van Dyck of a man in armour; and Wilkie reminds his friend that two half-lengths of De Vos and his wife, by Van Dyck, sold at Henry Hope's sale for small sums, although at the sale of Watson Taylor's pictures the former realized 130 gs., the latter »»270 or so.«« On August 9th, 1827, he wrote again to Wilson, intimating that his friend in London (evidently Peel) would prefer the better two of four Van Dycks, and he requested Wilson to inquire about the price required for them in Genoa. In his journal, under May 6th, 1827, there is further reference to these portraits, and a criticism on thems as

»»most characteristic portraits; the one of an Old Gentleman in a white ruff, loose black gown, and cap, the whole somewhat grey and dry; but head and hands most beautiful, and life itself. Feebleness, gouty stiffness, and dignity, seem mixt in a way that I have never seen before, save in Vandyke. It might be a declining dignitary of the Church, or the aged Bolingbroke. The hands are painted with exquisite truth and care, and as a work of Vandyke's [it] appears to me quite unique. The other, the companion picture, is an Old Lady, painted in the same manner, but in character by no means so striking.[2]) It has the same dryness, and perhaps want of richness, at the other; but the hands are most beautifully painted.««[3])

The pictures reached England in 1828. The price paid for them in Genoa was, according to Smith, in whose »»Catalogue Raisonné«« (vol. III) they appear as Nos. 179 and 180,[4]) »»very insignificant««. Smith valued them at 1,200 gs. They were

[1]) Andrew Wilson, englischer Maler, 1780—1848, hielt sich viel in Italien auf, speziell in Genua. Er war Berater von Sammlern und selbst Sammler alter Gemälde.

[2]) Dieses Urteil kann man in dieser Form nicht zugeben. Es ist eben die Differenzierung in der Charakteristik von Mann und Weib, dieser kardinalen Pendants der Natur, die beide gegenseitig hebt und drückt und gerade dadurch in unseren Bildern eine künstlerische Ausgleichung herbeiführt, wie sie selten erreicht worden.

[3]) Auch dieses Urteil ist anfechtbar. Mir scheinen vielmehr die Hände der Frau den schwachen Punkt zu bezeichnen, woran selbst in diesen vollendeten Portraits die fatale Seite der Kunst, namentlich des späteren, englischen van Dyck einigermafsen sich fühlbar macht. Die Hände des Kardinals Bentivoglio im Palazzo Pitti, unstreitig einer der aufserordentlichsten Schöpfungen van Dycks während seiner italienischen Zeit, gemahnen ebenso an die spätere schematische, larmoyante und affektierte Handbehandlung des Künstlers. Unser Senator dagegen kann seine gichtischen »Pfoten« mit Ehren sehen lassen!

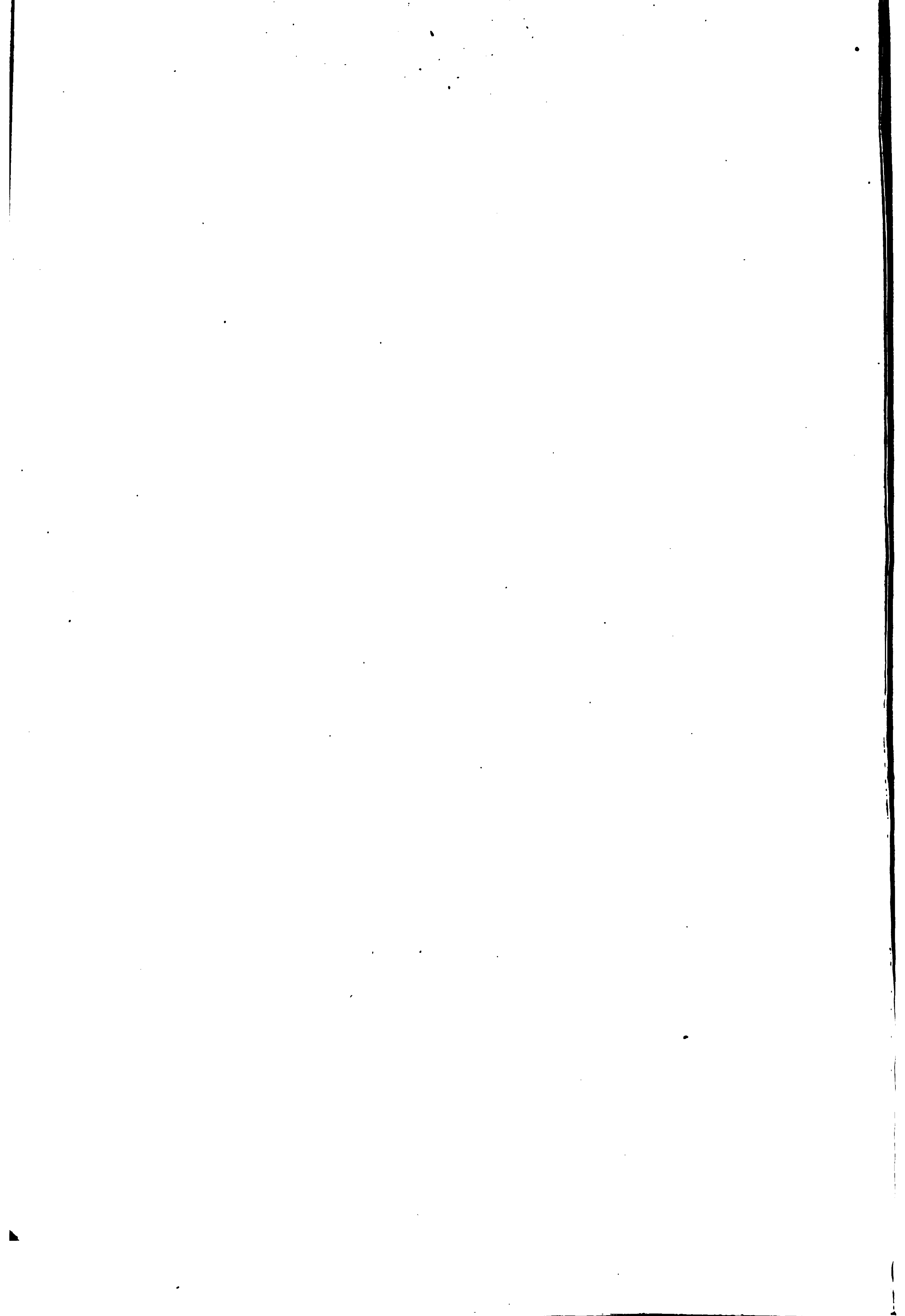
[4]) »179: A full-length Portrait of a venerable Genoese Senator, when about eighty years of age.« »180: Portrait of a Lady, when apparently about forty-five years of age.« Ich glaube, Smith überschätzt das Alter des Mannes um ebenso viel, als er das der Frau unterschätzt. Weiter sagt Smith: »These excellent pictures were produced after the artist had studied upwards of four years in the Venetian and Roman schools. Although both pictures were evidently painted at the same period, and are equally perfect in the drawing and masterly execution, the gentleman possesses more of the solemn tone of colour and





A. van Dyck pinx.

Bildnis der Frau eines genuesischen Senators



at the British Institution in 1829.[1]) M. Guiffrey, in his »»Van Dyck««, fellows Smith's error in stating that these pictures came from the Balbi Palace.[2]) That of the man is said to represent Bartolommeo Giustiniani, Van Dyck's Genoese patron and host. Seguier[3]) and others praised both the pictures highly, and Lawrence rightly said they were »»quite free from ravages of repair««.

Man sieht aus diesen alten Stimmen, wie überraschend auf sie die genuesische Phase des ihnen bis dahin hauptsächlich aus seinen englischen Werken bekannt gewordenen Künstlers wirkte.

Meines Erachtens liegt nicht der mindeste Anhaltspunkt dafür vor, den Mann »Bartolommeo Giustiniani« zu taufen. Diese Benennung ist übrigens erst in letzter Zeit aufgetaucht und führt, meines Wissens, keine Legitimation mit sich.[4]) Van Dyck wohnte in Genua während seines ganzen Aufenthaltes bei seinen Landsleuten, dem Brüderpaare Lukas und Cornelius de Wael. Er trat in Beziehungen zu fast allen bedeutenden Adelsfamilien Genuas, zu den Balbis, Lercaris, Spinolas, Imperiales, Carregas, Adornos u. s. w., und wird sich dann wohl auch in dem einen oder dem andern Palast vorübergehend als Gast aufgehalten haben.[5]) Ist es ferner überhaupt sehr ratsam, der Benennung van Dyckscher Portraits, selbst wenn sie noch so entschieden auftritt, gesundes Misstrauen entgegenzusetzen, so darf man auch lediglich daraus, dass sich eines der van Dyckschen Bildnisse in dem Palast einer dieser Familien befand, keine voreiligen Rückschlüsse auf den Dargestellten ziehen wollen. Menotti z. B., indem er darauf hinweist,[6]) dass unsere Bildnisse mit denen von Ratti

senatorial dignity peculiar to the works of Titian than its companion; its general effect is also more historical and imposing; they are both examples of art worthy the highest commendation« (P. III, 1831, S. 52).

[1]) Vergl. Catalogue of Pictures ... with which the Proprietors have favoured the Institution, June, 1829, Nr. 18 und 23. — Die Bildnisse waren hier als Besitz Robert Peels ausgestellt. G. F. Waagen, der 1837 zuerst deutsch und dann 1854 englisch in seinen bekannten Werken die etwa 60 Stücke enthaltende und damals in Whitehall-Gardens zu London aufgestellte Peel-Sammlung aus eigener Anschauung beschreibt, erwähnt unsere Bildnisse nicht, als welche immer wahrscheinlich in Drayton-Basset, dem in der Grafschaft Strafford gelegenen Sitz Sir Robert Peels, untergebracht waren, den Waagen nicht aufgesucht hat. Infolge der eigentümlichen Erbschaftsverhältnisse kam die Londoner Sammlung des 1850 verstorbenen Peel bereits 1871 in die National Gallery, während unsere Bilder mit mancherlei anderem Kunstbesitz des Erblassers erst im Mai 1900 zur Versteigerung gelangten.

[2]) Vergl. J. Guiffrey, A. van Dyck, Paris 1882, S. 287, Nr. 1076 und S. 288, Nr. 1111. — Im XVIII Jahrhundert befanden sich die Bilder, wie wir sahen, allerdings im Balbi-Palast. Und wenn Wilkie sie 1827 im »Spinola-Palast« antraf, so wird man sich die Lösung dieses Rätsels am einfachsten wohl so zu denken haben, dass man annimmt, der Balbi-Palast habe 1827 einem Mitgliede der Familie Spinola gehört. Waren doch diese genuesischen Patrizierfamilien alle miteinander durch Heiraten verbunden: ein wahres Dickicht für die Genealogen, so dass sich z. B. an die genuesischen Giustinianis noch keiner herangewagt hat. Heute heifst der ehemalige Giacomo Balbi-Palast Palazzo Raggio (vgl. M. Menotti in L'Arte, II, 1899, S. 254).

[3]) William Séguier, englischer Maler, 1771—1843, der erste Direktor der National Gallery und Superintendent der British Institution.

[4]) Auch L. Cust, A. van Dyck, London 1900, S. 26 und 242 (Nr. 88—89) wiederholt diese dunkle Vermutung, gleichfalls ohne Beleg, doch mit einem Fragezeichen.

[5]) Vergl. Mario Menotti im Archivio storico dell' arte, ser. 2ª, III, 1897, S. 286 (Van Dyck a Genoa).

[6]) L'Arte, II, 1899. S. 254.

im Palazzo Balbi gesehenen identisch seien, macht die hübsche Bemerkung: »Dobbiano poi ricordare che la famiglia Balbi fu a Genova la principale protettrice del van Dyck, probabilmente per merito speciale della marchesa Balbi, ch'era d'origine fiamminga, anzi, come il maestro, nativa di Anversa.« Aber Menotti hütet sich wohl, einen Schritt weiter zu gehen. Und doch möchte man dabei gern auch darauf aufmerksam machen, dass unsere weibliche Figur ja viel mehr an eine Nordländerin denn an eine Italienerin gemahnt.

Ein kleines Rätsel bietet auch die Tracht. Dass die Tracht des Mannes die gewöhnliche Tracht der genuesischen Senatoren war, ist ohne weiteres feststehend. Die Dogentracht war rot, die der Senatoren schwarz.[1]) Die imponierende schwarze Kappe dieser genuesischen Senatoren wurde gelegentlich auch so getragen, dass sie nicht gleich einer Ballonmütze aufgeblasen erschien, sondern, eingedrückt, vier Ecken aufwies.[2]) Es gab in Genua zur Zeit des van Dyck einen gröfseren Rat von 400 und einen kleineren von 100 Senatoren, ferner ein Kollegium der Prokuratoren und ein solches der Governatoren. Das Regiment dieser exklusiv aristokratischen Grofshändler, herrisch und misstrauisch über die Mafsen, bestand in einer scharf ausgedachten Kontrollierung einer Behörde durch die andere. Man wird sich unseren Mann nicht anders als in einer der höheren Chargen denken mögen — worauf auch das inhaltsschwere Papierchen in seiner Rechten hindeutet —, also als einen der Prokuratoren, etwa als Procuratore perpetuo, in welcher Eigenschaft jeder der nur auf zwei Jahre wählbaren Dogen nach der Abdankung in der Staatsmaschine weiter fungierte. Aber auch hierbei verbietet uns der Mangel jeglichen Anhalts eine bestimmtere Stellungnahme, so dass wir uns doch bei der hergebrachten Bezeichnung »Senator« bescheiden müssen. Jedenfalls wirkt der Mann mit dem Pathos einer historischen Gestalt. Trotz der eingesunkenen Brust, trotz des leicht vorhängenden zwischen die spitzen Schultern eingezogenen Hauptes, des schwerfällig vortappenden Fufses und den zitternden Händen — sitzt er in ungebrochener Würde da, als einer, der als Knabe noch zu Andrea Doria aufgeblickt und dessen früheste Erinnerungen an die Verschwörung des Fiesco anknüpfen.

Die Bedenken erwachen erst bei der Tracht der Frau. Ist das nicht ausgesprochene Witwentracht? Nun, alle unsere Kenntnisse in Betreff der Trauertracht sind noch immer recht vage. Die Kostümkunde, die für die Zeitbestimmung eine so zuverlässige Führerin ist, giebt uns, umschwebt von einer »Fülle der Gesichte«, auf die so primitive Frage, ob in jenen Zeiten Trauertracht überhaupt und Witwentracht im besonderen identisch seien, keine Antwort.[3]) Ist aber diese Frau eine Witwe, dann kann sie unmöglich die Ehehälfte dieses Mannes sein.[4]) (Schon Ratti

[1]) Ich erinnere an den Dogen von 1629 Andrea Spinola des van Dyck in der Collection Heywood-Lonsdale zu Shawington, Shropshire (vergl. L. Cust, a. a. O., S. 42). Auch ein gemaltes Trachtenbüchlein der von Lipperheideschen Kostümbibliothek von 1587 (Katalog I, Nr. 1243, Bl. 86—89) zeigt gut den Unterschied der genuesischen Dogen- und Senatorentracht. Vergl. ferner den Stich des Jac. Piccino vom Jahre 1658: »Gio. Antonio Giustiniani, senatore di Genova«, sowie Abbildungen van Dyckscher Portraits bei Menotti.

[2]) Vergl. eine bei Cust, a. a. O., S. 174 reproduzierte Zeichnung van Dycks im British Museum und das erwähnte Trachtenbüchlein.

[3]) Vergl. Aug. von Heyden, Die Entwickelung der Trauerschnebbe, in: Illustr. Frauen-Zeitung, XXIV, Berlin 1897, 5. Heft.

[4]) Die Besucher der Berliner Galerie begegnen bei Rembrandts Anslo bekanntlich ein zweites Mal dem, hier freilich anders gelegenen, Fall, sich für Frau oder Witwe entscheiden zu müssen (vergl. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml., Bd. XVI, S. 3 u. 197).

vermied die Bezeichnung »Ehefrau«.) Also seine Schwester, oder — wenn wir der Dame im weifsen Haar galant schmeicheln wollten — seine Tochter? Ich glaube, es dürfte nicht so leicht gelingen, die Ansicht, dass sich Bruder und Schwester, Vater und Tochter in dieser Weise als richtigste Pendants konterfeien liefsen, mit Beispielen zu belegen. Aber vielleicht sind dann unsere Bilder überhaupt keine Pendants, gehören in Wahrheit gar nicht zusammen?

Jedem, der vor diese Portraits hintritt, wird einmal, und nicht blofs wegen der angeblichen Witwentracht, dieser Gedanke kommen, — und jeder wird ihn dann, bei näherem Zusehen, schliefslich doch wieder entschiedenst fahren lassen. Die Verschiedenheit der Architekturen (hier eine runde, dort viereckige Säulen), der Ausblick ins Freie dort, das durch Draperie geschlossene Gemach hier, der Teppich herüben, der kahle Boden drüben, dies alles in Verbindung mit dem wesentlichsten Umstand, dass die Frau auffallend höher im Bilde sitzt als der Mann — geben dem Zweifel Raum, ob wirklich an Pendants zu denken sei.

Man mache aber nur den Versuch, die Bilder zu egalisieren, indem man die Stühle in gleiche Höhe bringt, und verdecke von dem Männerportrait oben so viel, als man von dem Frauenbildnis unten abzunehmen hat. Dann befinden sich die Köpfe genau in gleicher Höhe und ebenfalls die Architekturen. Aber: jener feine Reiz, jenes Unwägbare, das zur Wirkung so viel beiträgt, ist fortgeblasen; kompositionell ziemlich steif, pedantisch und eintönig verharrende Gegenstücke! Auch die vier Hände in einer schnurgeraden Reihe! Indessen in der Originalanordnung der wuchtige Ausdruck des Mannes, trotz seiner ungemessenen Tiefe von schweigsamer Politik durch die beweglichere Klugheit der Frau, die, vollständig ihres Wesens bewusst, das Köpfchen doch noch höher trägt, äufserlich wenigstens überboten erscheint.

Diese leichte Verschiedenheit der Anordnung ist in der That beabsichtigt, um die Charakteristik — auf die das Horoskop dieser Bilder, selbst über das eigentliche malerische Element hinaus, gestellt ist — zu verschärfen. Die Frau wirkt dadurch, dass sie etwas weiter vom Beschauer entfernt ist als der Mann, zarter, unnahbar und ätherisch. Bei ihm Hindeutung auf das Wirken in die Welt hinaus, bei ihr Zurückziehen auf die Intimität des Gemaches. Beide sitzen übrigens auf den gleichen Stühlen. Bei beiden dieser wunderbare, dort aus dem Bilde links, hier rechts herausgehende Seitenblick — den in anderer, aber vielleicht kaum bedeutsamerer Weise Velazquez' Innocenz X wiederholt —, dieselbe Grundstimmung des Gemütes: gefasstes, gehaltenes, weltkundigstes Wesen, in langjähriger gemeinsamer Erfahrung errungene und erprobte Selbstbeherrschung. Diese Leute gehören zusammen, sie haben sich vollständig in einander eingelebt, haben sich zu jener oft bemerkten geisterhaften, nur freilich nicht mit Händen zu greifenden Anähnlichung der Eheleute durchgekämpft, die nun wie *eine* Tonart wirkt, wenn auch der Takt, in dem ihre Seelen vibrieren, dem Geschlechte und Lebensalter entsprechend, ein verschiedener bleiben wird. Und dabei scheint es besonders auf Seiten der Frau nicht ohne Kampf und Krampf abgegangen zu sein, so dass sich die angeborene Schalkhaftigkeit und der Lebensübermut, der aus diesem greisen Kinderkopf trotz alledem wie Sonnenstrahl hervorbricht, nur mit Widerstreben in die Formen des zwar nicht geradezu ungütigen, aber für jede Gefühlsbeeinflussung bestimmt unzugänglichen Habitus des Mannes einordnete. Eine hoch aufgeschossene, impulsive Blondine, die im Laufe der Jahre gelernt hat, neben einem krank und kränker werdenden Patrizier, Bankier und Diplomaten vorzeitig alt, überaus klug und ein wenig krank zu werden.

Als entscheidend für die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder kommt dann hinzu die Thatsache, dass sie genau dieselbe Gröfse haben (1,94 m × 1,14 m) und dass sie technisch-malerisch sich vollkommen gleichen. Die Entfernung, die zwischen sie tritt, hebt das etwa absonderlich Auffallende auf und lässt nur das beabsichtigt Charakteristische für die Empfindung bestehen.

Die ausschliefsliche Witwentracht, die mir das alles zu nichte machte, ist mir noch nicht bewiesen! Es ist eben die elegante Tracht der damaligen verfeinertesten Gesellschaft Genuas. Seit 1570 trug sich die noble Damenwelt Italiens mit Vorliebe überhaupt schwarz. Die Schnebbentaille löst die Schnebbe auf der Stirne ab. Die Letztere aber, die ursprünglich überhaupt keine Trauer bedeutete, erscheint bei den kapriziösen Formen, die sie annimmt, mehr und mehr als eine kokette Tracht angejahrter Frauen, die bestrebt sind, das gelichtete Stirnhaar zu maskieren. Wie diese beiden Figuren ohne alle Pose, ohne Attitüde, ohne Affektation, rein durch sich selber wirkend, dargestellt sind, so wird auch jeglicher eigentliche Schmuck verschmäht, nicht einmal ein Steinchen im Ohrläppchen oder ein Ring am Finger wird zugelassen. Die Hand spielt mit einem einfachsten Fächer. Die Hände reden überhaupt nicht in der van Dyckschen Konvention-Sprache vorlaut drein, desto mehr sagen sie aus. So wirkt das exklusive Selbstbewusstsein dieser Menschen mit einer Selbstverständlichkeit, die nicht überboten werden könnte. Die Persönlichkeit ist alles, Kern und Schale zugleich! Gestalten von so ungesuchter Vornehmheit hat van Dyck nicht zu oft hingesetzt. Daher die Grofsartigkeit in der Silhouette, daher die keine Mühe sich erlassende Betonung des individuellen Knochenbaus dieser Köpfe — man beachte z. B. die genau der eigentümlichen Stirnform sich anpassende Linie der Kappe —, daher das mit einem Minimum von Farbe hervorgezauberte, darüber hinzuckende Leben. Alle malerischen Kraft- und Gewaltmittel unterbleiben. Geheimnisvoll schwer hängt und webt die Luft an diesen schwarzen Gewandmassen und zittert, sich mehr und mehr befreiend, hinauf zu diesen weifslichen Armstulpen und bauschigen Radkragen, um schliefslich mit vollster Deutlichkeit diese beiden in langen genuesischen Sommern zur physiognomischen Edelfrucht herangereiften Gesichter zu verklären. Und gerne denkt man sich zu diesem alten Protektoren-Paare als Dritten, als den jeden leisesten Eindruck unverfälscht und begierig auffangenden Spiegel hinzu den in erster Jugendanmut erstrahlenden »pictor cavalleresco«, ihn, den allbezaubernden Liebling dieser republikanischen Renaissance-Aristokraten!

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND

IV. HEFT

BERLIN 1901

G GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, H. v. TSCHUDI

Redakteur: FERD. LABAN



Juan de Borgoña
Bildnis des Kardinals Mendoza
Im Kapitelsaal der Kathedrale von Toledo

KARDINAL DON PEDRO GONZALEZ DE MENDOZA UND SEINE STIFTUNGEN

VON CARL JUSTI

»Ein toter Bischof weckte den schlummernden Streit« — mit diesen Worten begann einst ein berühmter Kirchenhistoriker die Geschichte der jansenistischen Bewegung, die bekanntlich durch Veröffentlichung eines posthumen Werkes des Bischofs von Ypern aufgeregt wurde. Dieser Satz kommt mir eben in den Sinn, wo ich das erste Auftreten des Italianismus in Spanien erzählen will.[1] Seit man die Anfänge der modernen Baukunst, oder wie man damals sagte, der *obra del romano*, in Kastilien zu ermitteln unternahm, war man auf drei Werke getroffen, die um die Wende des Jahrhunderts, mitten in der noch allgemein herrschenden und blühenden gotischen und maurischen Formenwelt plötzlich die neue, fertige Sprache redeten, und diese Werke waren entstanden unter den Auspizien *eines* Mannes, des Don Pedro de Mendoza, in der Geschichte bekannt als »der grofse Kardinal von Spanien«. Aber die beiden weitaus wichtigsten in dieser Trias waren erst nach seinem Tode be-

[1]) Dieser Artikel reiht sich an die von dem Verfasser vor einem Jahrzehnt in dem Jahrbuche veröffentlichten Aufsätze über Renaissancewerke in Spanien, als deren Abschluss — oder Introitus — er angesehen werden kann. Jahrbuch 1891 II. IV; 1892 I—III.

gonnen worden und selbst das eine, welches er vollendet gesehen, wurde in seiner Abwesenheit ausgeführt. Nur ihre Idee scheint also sein Eigentum. Es trifft sich aber merkwürdigerweise, dass diesem selben Manne auch in der politischen Welt eine mafsgebende Rolle beschieden gewesen ist unter den Begründern einer neuen Zeit. Sein Leben ging auf und verzehrte sich in den inneren und äufseren Kämpfen und Transaktionen, die damals die Neugestaltung des Staats herbeiführten, in jener erstaunlichen und überraschenden Entfaltung der moralischen und intellektuellen Kräfte der Nation, in der auch ihr Charakter, wie er von nun an unveränderlich blieb, eigentlich geschaffen worden ist. In dieser gröfsten Epoche der spanischen Geschichte war er eine *pars magna*, als Ratgeber der Herrscher, als geistiges Haupt der mächtigsten Familie und als Inhaber der höchsten kirchlichen Würden. Die Wendung von dem entarteten Feudalismus zur Monarchie vollzog sich in seinem Leben, in seiner Überzeugung, seinen Entschlüssen und Thaten.

Don Pedro Gonzalez de Mendoza war geboren 1428 in dem jetzt verödeten kastilischen Städtchen Guadalajara; wo noch heute der von seinem Neffen Don Iñigo Lopez (1461) erbaute Familienpalast mit dem weltberühmten *patio* von dem einstigen fürstlichen Glanze des längst erloschenen Hauses Mendoza erzählt. Die Familie stammt aus den baskischen Bergen; in der Provinz Alava liegt die Ortschaft Mendoza, was Monte frio »kalter Berg« bedeutet. Im Jahre 1475 wurden die Mendoza zu Herzögen von Infantado erhoben.

Don Pedro war der fünfte von den sieben Söhnen des Don Iñigo Gonzalez de Mendoza, eines Mannes von grofsem und reinem Charakter und allen geistigen Interessen offen. Von Anfang dem geistlichen Stande bestimmt, machte er seine Studien in Salamanca; aus dieser Zeit besitzen wir noch einen Brief seines Vaters, worin er aufgefordert wird, diesem eine Übersetzung mehrerer Gesänge der Ilias anzufertigen, die ihm (lateinisch) aus Italien zugeschickt waren. Der Alte bedauert, in der Jugend kein Latein gelernt zu haben, wozu es nun für ihn zu spät sei, denn er sei kein Cato: so müsse er den Virgil, Sallust und Livius in kastilischer Sprache lesen, in der die *dulçura* und *gravedad* des römischen Idioms verloren gehe.[1]) Dieser Vater hatte sich in Jugendtagen im maurischen Grenzkriege hervorgethan und nach der Schlacht bei Olmedo den hohen und seltenen Titel Marqués erhalten. Der Marqués von Santillana (S. Juliana), nach dem Sturz des einst allmächtigen Ministers Don Alvar de Luna (dem er einen Nachruf in den Versen seines *doctrinal de privados* widmet, als Spiegel gefallener Minister) der angesehenste Mann am Hofe Juan II, verlebte die späteren Jahre in der Stille seines Örtchens Buitrago, ganz dem Studium der Lebensweisheit und der Dichtkunst hingegeben, in gleichmäfsigem Wechsel der Pflege der nationalen Formen, höfischer und volkstümlicher, wie der Nachbildung provenzalischer und italienischer, der Dante, Petrarca und Boccaccio zugewandt.

In dem Retablo der Kirche des von ihm dort gegründeten Hospitals sieht man ihn knieend mit der Gattin vor einem Muttergottesbilde, von der Hand eines sonst nicht bekannten Meisters Jorge Ingles; auf den Spruchbändern der zwölf Engel steht ein von ihm gedichteter Lobgesang auf die Freuden der Maria.

Don Pedro war ein Mann der That, ein Staatsmann in der mittelalterlichen Maske des kriegerischen Prälaten, ein Grofskanzler Kastiliens von dem Schnitt jener kurkölnischen und mainzischen Kanzler unserer Kaiser. Als zweiundzwanzigjähriger Jüngling kam

---

[1]) José Amador de los Rios, Obras de Don Iñigo Lopez de Mendoza, Marques de Santillana. Madrid 1852. p. 481 f.

er an den Hof und blieb dessen unzertrennlicher Begleiter bis an seinen Tod. In dem Kriege mit den Portugiesen und in der alljährlichen Campagne in Granada führte er selbst eine Schar von vierhundert Lanzen im Reitergefecht; so schildert ihn die Chronik in der entscheidenden Schlacht bei Toro (am 1. März 1476), wo er das Chorhemd über den Plattenharnisch geworfen hatte. Ja, bei der Eröffnung des Feldzuges gegen Granada im Jahre 1484, als König Ferdinand, droben mit seinem Unternehmen gegen Roussillon beschäftigt, zögerte zu kommen, hatte ihn die Königin an die Spitze der Armee, als Generalissimus (*capitan general*) gestellt! Auch daran nahm man in jener Zeit wenig Anstofs, dass der geistliche Herr sich dreier Söhne rühmte, die ihm zwei edle Damen des Hofes geschenkt hatten; sie wurden die Stammväter von Nebenlinien des Hauses. Der hervorragendste unter ihnen war der Marqués von Zenete, der Erbauer des Schlosses La Calahorra in der Sierra Nevada.

Er hatte die Jahre der trostlosen Zerrüttung des Staates miterlebt, ihr Eindruck hat seine spätere politische Stellung bestimmt. Anderwärts wären die Mendoza vielleicht Gründer von Dynastien geworden, wie die Malatesta und Sforza, in Spanien wurden sie die Hauptwerkzeuge der Begründung der monarchischen Einheit. Don Pedro war ein Mann von raschem, aber weit- und tiefblickendem Urteil, Meister in Abwickelung von Geschäften jeder Art. Man sagte von ihm wie von Cäsar: *Quando volebat, valde volebat.* Als Erbteil seines Vaters besafs er die Mäfsigung, das ritterliche Ehrgefühl, die persönliche Liebenswürdigkeit, die ihm die Herzen der Grofsen und Geringen gewann. Was ihn aber in jener Zeit der Auflösung besonders auszeichnete war seine Loyalität, das Gefühl der Würde der königlichen Krone. Hier konnte ihm als Schreckbild vorschweben die Gestalt seines ehrgeizigen Vorgängers auf dem Stuhle von Toledo, Carrillo de Acuña (gest. 1482), der einst den Portugiesen ins Land gerufen hatte. Sein Name ist auf dem schmählichsten Blatt der kastilischen Geschichte eingeschrieben. Wer hörte nicht von jener grotesken politischen Posse, aufgeführt auf der Feldflur von Avila, wo die rebellischen Grofsen, vom Erzbischof angeführt, ein Schaffot errichteten, auf dem die Gestalt König Heinrichs IV mit allen Insignien seiner Würde safs, und wo dann Carrillo, indem er der Puppe die Krone vom Haupt riss, das Signal gab zu einer Absetzung in effigie. Es war ein entscheidender Augenblick, als sich Mendoza (was auch das nächste Motiv gewesen sein mag) für Heinrichs IV Schwester Isabella erklärte, deren hohen Geist und Charakter er ohne Zweifel erkannt hatte. Er wurde ihre rechte Hand bei der Wiederaufrichtung der Monarchie. Nie hat ein Fürst einen treueren und klügeren Minister gehabt. Man nannte ihn damals den dritten König von Spanien. Noch sterbend sorgte er für das Interesse des Staates, indem er, eingedenk der Wurzel des Übels, riet, einen Mann von niederer Herkunft zu seinem Nachfolger in Toledo zu wählen. Er dachte an Jimenes den er hervorgezogen und als Beichtvater Ihrer Hoheit empfohlen hatte.[1]) — Kurz, um sein politisches Leben zu beschreiben, müsste man die ganze Geschichte der Zeit erzählen, aber nur er selbst hätte sie aufschreiben können.

Der grofse Kardinal von Spanien (wie ihn König Ferdinand nach dem Eintreffen des roten Hutes, zum Verdruss des Erzbischofs von Toledo, betitelte) hat in seinem Leben die Ruhe nicht gekannt. Seine geistliche Herde in Frieden zu weiden hat er nie Zeit gefunden. Erst am Abend seiner Tage hat er sich darauf besonnen, durch monumentale Stiftungen für seines Namens Dauer zu sorgen.

---

[1]) Don Pedro de Salazar y de Mendoça, Cronica de el Gran Cardenal de España Don Pedro Gonzalez de Mendoça ... Canciller mayor etc. Toledo 1625.

Überall auf diesen Bauwerken wie auch auf seinem Grabmal sieht man eine und dieselbe Reliefgruppe wiederkehren: er selbst knieend vom Apostel Petrus der Kaiserin Helena vorgeführt, die das wahre Kreuz umfasst. Dies hat folgenden Zusammenhang.

Don Pedro war geboren am Tage der Kreuzfindung (den 3. Mai), daher weihte er eine besondere Andacht dem hl. Kreuze von Jerusalem. Es ist fast der einzige persönliche Zug von Devotion, der von ihm berichtet wird: wo er einem Kreuze begegnete, kniete er nieder und stimmte die Antiphonie an. Sein Kreuz, das Kreuz des Primas, (das er dann zum Gedächtnis dieser grofsen Ereignisse in den Sagrario von Toledo stiftete) liefs er in allen Kathedralen, die er besuchte, vor sich hertragen. Auch beim Einzug in die den Mauren entrissenen Städte Loja, Guadix, Almeria; und nach der Kapitulation von Granada am 2. Januar 1492, wo er, von der Königin vorausgesandt, zuerst die Alhambra erstieg, richtete er es über dem Turme Comares auf, neben den Fahnen S. Jagos und Kastiliens. Die gröfste Freude von allen Ehren, die auf seinen Scheitel gehäuft wurden, machte ihm der Kardinalstitel von S. Croce in Gerusalemme zu Rom und die bei der von ihm angeordneten Restauration der alten Basilika geschehene Wiederauffindung des alten Titulus, den Pontius Pilatus geschrieben. Die Form des Kreuzes wurde auch seinem gröfsten Bauwerk zu Grunde gelegt, und der Volksphantasie war bei seinem Hinscheiden über dem Familienpalast zu Guadalajara ein weifses Kreuz am Himmel erschienen.

Sonst bemerkte man bei ihm wenig von dem asketischen Wesen seines grofsen Nachfolgers Jimenes. Als kirchlicher Beamter war er streng spanisch und wenig römisch gesinnt. Er half seinen Souveränen bei der nachdrücklichen Zurückweisung kurialer Ansprüche in der Besetzung der Bistümer, obwohl er damals einen fast schon effektiv gewordenen Bruch verhindert hat. Er riet zur ausschliefslichen Vergebung der Domherrnstellen an Diözesane (*naturales*); endlich hat er in Toledo alle neuen Klostergründungen verboten. Prescott hält auch für wahrscheinlich, dass er keine Mitschuld hatte an der damals am Horizont drohenden Einführung der Inquisition. Die einzige theologische Schrift, die von ihm bekannt, ein Katechismus des christlichen Lebens — eine Art Volksbüchlein, das er in den Pfarrkirchen anheften liefs —, spricht dafür, dass er auf dem Wege der Belehrung die Remedur des heimlichen Missglaubens erwartete. So hatte er auch in Sachen des Kolumbus als Mitglied der Junta in Salamanca dessen förmliche Abweisung verhindert und den Aufschub der Entscheidung bis zur Beendigung des maurischen Feldzugs beantragt.[1])

DAS KOLLEG VON SANTA CRUZ IN VALLADOLID

Im Jahre 1468, als Don Pedro nach überstandener Fehde mit dem usurpatorischen Dechanten als Bischof in Sigüenza einzog, war er auch zum Abt der Kollegiatkirche S. Maria la Mayor in Valladolid ernannt worden. Dies war eine der angesehensten Pfründen der spanischen Kirche. Damals wurde Madrid mit seinem mächtigen, halb-

[1]) Das hier mitgeteilte Bildnis des Kardinals, soviel mir bekannt das einzige gemalte, das auf Treue Anspruch hat, befindet sich im Kapitelsaal zu Toledo in der Reihe der Prälaten. Diese (bis auf Jimenes und auf dessen Geheifs) malte Juan de Borgoña, von dem auch die fünfzehn Freskohistorien (1511) herrühren. Er ist noch zu Lebzeiten des Kardinals nach Toledo gekommen, 1495 war er mit den Gemälden des Kreuzgangs beschäftigt; die Erzbischöfe hat er allerdings später gemalt, doch wird es dort an guten Vorlagen nicht gefehlt haben. Ich verdanke eine Photographie dieses bisher noch nicht reproduzierten Bildnisses dem vortrefflichen deutschen Buchhändler Pfeilschneider in Madrid, der es auf meine Bitte aufnahm und, noch ehe ich ihm meinen Dank melden konnte, am Typhus starb.

IN VALLADOLID



ENRIQUE DE EGAS

DAS KOLLEG VON SANTA CRUZ

IN VALLADOLID

maurischen Alkazar, sonst aber ein düsteres enges Provinzialnest, noch ganz verdunkelt von Valladolid, einer blühenden Stadt, belebt durch Handel und fremde Kaufleute, dem ersten Platz für das Goldschmiedgewerbe, und als beliebtester Residenzaufenthalt ein Anziehungspunkt für den Adel, der sich dort schöne Häuser baute. Der neue Bischof beschloss, von den Renten seiner Abtei ein Kolleg zu errichten für mittellose Studenten. Die Pensionäre durften nicht über 15 *florines de Aragon* Einkommen besitzen. Vorbild war das Kolleg von S. Bartolomé zu Salamanca. Nachdem Sixtus IV 1469 die Facultad gewährt, wurden im folgenden Jahre die Fundamente gelegt.

Kastilien führt seinen Namen bekanntlich von den vielen festen Burgen, mit denen es einst besät war, zu einer Zeit als der grofse und kleine Krieg eine stehende Einrichtung war. Hohe vielstöckige enge Steinkasten mit vier Türmen bepanzert beherrschten überall die kleinen Orte. Jetzt nun, wo die Nation, in jahrhundertlangen Kämpfen erstarkt, sich Herr im Hause fühlte und alsbald von einem unwiderstehlichen Expansionstrieb ergriffen wurde, wandte sich der Geschmack von diesen steilen kompakten Schlössern ab zu dem geräumigen Stadthaus. Nicht Höhe, Breite galt für stolz und vornehm. Hinter einem weiten freien Platze thront der Palast in langgestreckter Fassade, ohne jede Gliederung durch Zwischengesimse und Pilaster. Nur eine Reihe breiter Fenster in weiten Zwischenräumen bezeichnet den *piso principal.* Schöner Quaderbau, in mannichfach geziertem, brillantierten, auch symbolisierenden und heraldischem Bossenwerk. Darüber ein ununterbrochenes hohes reiches Gesims. Hinter jenen Fenstern verbergen sich tiefe Nischen unermesslich langer Säle mit maurischem Alicatadoplafond in düster leuchtender Vergoldung. Aufser diesem Hauptgeschoss meist nur ein festungsverliefsartiges Erdgeschoss mit finsteren starkvergitterten Fenstern. Diese Form zeigen nun, verschieden modifiziert, Universitätskollegien, Hospitäler, Adelspaläste, wie der noch gothische Palast der Medina Celi zu Cogolludo. In diese Klasse gehört auch unser Kolleg von Santa Cruz, nur dass hier die Fassade in die Schmalseite des mächtigen Oblongums fällt.

Der Bau des neuen Kollegs währte bis zur Einweihung zwölf Jahre. Viele Häuser der St. Stephans-Parochie mussten angekauft und niedergelegt werden. Der Garten ist noch heute eine Zierde von Valladolid. Im Vestibül über der Thür in dem Patio steht die Inschrift:

PETRVS · DE · ME
NDOCA · CARDI
NALIS · HISPAN
IE · MCCCCXCI.

Als Don Pedro seine armen kastilischen Studenten in diese stattlichen Hallen einzuladen beschloss, dachte er, gewohnt nichts halb zu thun, auch seinesgleichen mit etwas Ungewöhnlichem, womöglich noch nicht Gesehenem, zu imponieren. Dass man am Sitze St. Peters damals nach einer neuen, hier zu Lande noch fremden Richtschnur zu bauen angefangen hatte, war in seinen Kreisen nicht unbekannt. S. Pietro in Montorio, S. Giacomo degli Spagnuoli waren spanische Stiftungen; dort standen auch schon in S. Maria del Monserrat, wie in S. Miniato bei Florenz, Grabmäler spanischer und portugiesischer Prälaten. Um dieselbe Zeit, wo er die Abtei von Valladolid erhielt, war er abgesandt worden, den Legaten Sixtus' IV, Rodrigo Borja, in Valencia zu empfangen. Sie waren zusammen nach Kastilien gereist und hatten da, wie Salazar berichtet, enge Freundschaft geschlossen. Bei der Rast in prunkvollen Abteien mag aufser den unendlichen Kontroversen über königliche Patronatsrechte u. dergl. auch von *obra del romano* und *cresteria* geplaudert worden sein.

Don Pedro fand zu Toledo einen Architekten Brabanter Herkunft, der sich getraute, ihm einen Bau in der neuen Weise zu entwerfen. Dieser Bau verleugnet nun nicht, dass er der erste in seiner Art ist. Des Mannes Denken, als er sich in die neue Redeweise hineinzufinden suchte, war in der alten festgewurzelt. Die Maſse und Verhältnisse der Flächen und der Raumbildung blieben an der Überlieferung haften, die Fremde lieferte nur das ornamentale Kleid, aber in interessanter, ja geistreicher Anpassung. Bald sind gotische und welsche Formen eklektisch zusammengestellt, bald gotische Zierglieder in klassische Motive übersetzt; nur da, wo von jeher alle Eleganz und Opulenz aufgeboten wurde, im Introitus des Portals, wird ein Prunkstück reinen delikaten Renaissancestils gesucht. Es ist das italienische Idiom, gesprochen von Leuten, die nach den syntaktischen Regeln ihrer Muttersprache zu denken fortfahren, indem sie den fremden Wortschatz verwenden; aber sie wissen die Phrasen herauszufinden, die sich als Einsatz dem alten Schema gefällig anschmiegen.

Die Fassade z. B. wird noch durch sechs starke Strebepfeiler geteilt (an den Ecken diagonal gestellt), ihr unterster Abschnitt hat sogar noch gotisches Blendmaſswerk; dann aber bekleiden sie sich mit kannelirten korinthischen Pilastern, welche die heterodoxe Höhe jener *estribos* mit der Proportionslehre in Einklang bringen.

Die Mittelfläche dieser Fassade mit dem ganz flach gehaltenen Portal ist durch quadronnierte Bossagen (*almohadillados*, von *almohada*, Nähkissen) ausgezeichnet. Die vier korinthischen Säulen und Pilaster, die das Rundbogenthor flankieren, sind mit zarten Arabesken bedeckt; der Fries zeigt den Flügellöwen der Mendoza; über ihm erhebt sich eine Archivolte mit Palmetten, die das Tympanon mit der knieenden Figur des Kardinals und der hl. Helena umschlieſst.

Die Fenster sind im vorigen Jahrhundert (1768) von Ventura Rodriguez banal modernisiert worden. Das sehr komplizierte aber wirkungsvolle klassische Gesims, an den Strebepfeilern verkröpft, ist bekrönt von dem »Diadem« einer Balustrade mit Obelisken, transformierten Phialen; an den Seiten tritt an deren Stelle ein malerischer Kranz von Palmetten und Kandelabern.

Der Hof mit den drei gleich hohen Galerien bereitet in seiner spätgotischen Trockenheit einige Enttäuschung. Achteckige Pfeiler ohne Knäufe tragen die Arkaden. Die mittlere Galerie hat eine gotische Brüstung, die obere Balustersäulen. —

Als der vielbeschäftigte Kardinal, der selbst bei der Grundsteinlegung nicht zugegen sein konnte (er war in Vitoria), kurz vor der Vollendung nach Valladolid kam, bezeigte er sich zum Schrecken der armen Architekten über die Maſsen enttäuscht. Unbedeutend und jämmerlich (*corte y miserable*) nannte er ihr Werk. Er sprach davon, es abbrechen zu lassen. Seine Souveräne, die anderer Ansicht waren, besänftigten ihn. Auch der Kaiser später war sehr erbaut von der feinen Arbeit, er sprach wieder von der Glasglocke, wie er pflegte, wenn er seine Bewunderung eines Bauwerks ausdrücken wollte. Jene verdrieſsliche Anwandlung des Bauherrn rührte wahrscheinlich daher, dass eben in Valladolid ein anderes Kolleg im Bau begriffen war, neben dem das seinige sich allerdings einfach ausnahm. Der ehrgeizige Bischof von Palencia, ein Dominikaner, Fray Alonso de Burgos, hatte in der Fassade von S. Pablo eines der üppigsten Prunkstücke jener Spätgotik errichtet, wie sie in Altkastilien durch die Meister von Köln neues Leben bekommen hatte. Und jetzt (1488—1496) hatte er am Ostende dieser Kirche ebenfalls ein Kolleg unternommen, das Kolleg von S. Gregorio, das darauf berechnet war, alles bisherige, und vielleicht gerade das dort erstehende Kolleg Mendozas in Schatten zu stellen. Der Venezianer Andrea Navagero, der über dieses schweigt, zeigt sich entzückt über dessen hohe Loggia mit ihrer Pracht-

aussicht, den Silberschatz, die geschnitzte vergoldete Decke des grofsen Saales (die, als ich 1890 zum letzten Male dort war, im Winter vorher eingestürzt war). Navagero vergisst den Säulenhof, der doch einer der reizvollsten und originellsten Einfälle spanischer Architektur ist, neben dem Hof des Mendoza-Palastes in Guadalajara, fast die einzige Parallele zu jenem beinahe indisch märchenhaften, aber kurzlebigen Stil, der in Portugal als Manoelino eine Art Nationalstil geworden ist.

Nun war ja zu erwarten, dass die ersten Versuche mit dem Klassizismus, die Abwendung von dem ornamentalen Überschwang der Gotik, die Bindung an einen Kanon von Zierformen vorübergehend zu einer gewissen Ernüchterung führten.[1]

DAS GRABDENKMAL DES KARDINALS

Dem Besucher der Kathedrale von Toledo, wenn er am Aufgang zum Chor anlangt, fällt zur Linken ein sehr umfangreiches Marmordenkmal ins Auge, in dem er zuerst wohl ein etwas unregelmäfsiges Exemplar der in Italien so zahlreichen Klasse quattrocentistischer Wand- und Nischengräber zu erkennen glaubt. Aber es steht nicht angelehnt an eine Wand, sondern bildet selbst eine von beiden Seiten freie Zwischenwand. Es ist praktisch ein Teil der Schranken des Chorhauses, in deren gotisch-hispanischer Pracht es freilich mit seinen streng und rein toskanischen Formen als ein höchst fremdartiger, disharmonischer Einsatz erscheint. Aber nicht nur nach seiner Funktion, auch in den Mafsen, in der Folge offener Bogen und statuenbesetzter Nischen passt es sich den alten Cancellen an. Es schliefst den Zwischenraum zweier Pfeiler, der ersten links von der Vierung, aber es öffnet ihn auch; es ist eine Art Thor-

---

[1]) Das Kolleg von S. Cruz bleibt jedem Besucher der Stadt unvergesslich. Nachdem es vor Zeiten der Kirche und dem Staat so manche tüchtige Beamte, Prälaten und sogar einen Kardinal (Quiroga) geliefert (78 Folios füllt das Verzeichnis bis 1625 bei Salazar), ist es im Jahre 1842 in ein Provinzialmuseum nebst Bibliothek verwandelt worden, — für den von Norden Kommenden das erste Museum Spaniens, das er zu Gesicht bekommt. Errichtet in schöpferischen Tagen der Kunst, wurde das Kolleg beim Ausbruch des Zerstörungsprozesses der alten Städte und der Zerstreuung ihrer Denkmäler, von klugen patriotischen Leuten zum Asyl dieser Trümmer bestimmt — soweit die Fremden keine Gebote machten —; in den Jahren, wo der Verfasser dorthin kam (1872—1890), gehütet von einem alten Korporal, der beim Rundgang die ihm aufgeschriebenen Sprüche rezitierte, ungehöriges Verweilen streng verweisend. Massen mittelmäfsiger Ölgemälde (die Spezialität Spaniens), bemalte Holzbilder, geschaffen für die magischen Lichter von Kapellen oder für Prozessionen, sind hier dicht gedrängt versammelt. Der Eindruck dieses Magazins heiliger Bühnendekorationen der Vorzeit ist verschieden, je nach dem Nervenzustand des Beschauers. Der von ebenso langen wie langweiligen Eisenbahntouren und den verworrenen Eindrücken eines ihm unverständlichen Volkes und Landes erschöpfte Tourist entflieht mit dem Schwur, nie wieder ein spanisches Museum zu betreten, um in der nächsten Nacht mit Edmondo de Amicis von Folterkammern, Operationssälen und Bedlam zu träumen. Der Kunstgelehrte, gegen die Museumsgalere abgehärtet, verfällt dagegen oft dem wunderlichen Zauber dieser ihm völlig neuen, polychromen Bildwerke von unerhörter Kraft und Roheit des Realismus und religiöser Hysterie, bis zum Verlust seines Restes von Verstand, er plant etwa Aufrufe zur Stiftung von Akademiestipendien für Valladolid. Am auffallendsten aber zeigt sich die Gefährlichkeit der südlichen Sonne für germanische Gehirnrinden, wenn selbst Kenner an dem einzigen Bilde, dessen Wert vielleicht die ganze Trödelbude aufwiegt, der Himmelfahrt Mariä aus dem Kloster von Fuensaldaña — dem grandiosen Hymnus des jugendlichen Rubens —, mit Achselzucken vorbeigehen (A. Bredius, Rubens. De Nederlandsche Spectator 1899 ff.).

bau: zwei Thüren führen durch seine Mauern aus dem Umgang in den Altarraum; nur das grofse, von diesen flankierte Mittelhauptthor ist ganz geschlossen durch eine Mauer mit Inschrift. In seiner Lünette steht eine Halbfigur Johannes des Täufers zwischen St. Hieronymus und St. Bernhard.

Diese Thoranlage bildet die untere Etage des Denkmals; über ihr spannt sich ein zweiter Blendbogen mit Sarkophag und Statue des Verewigten, umgeben von zwei Ordnungen Nischen mit Apostelstatuen und einem von drei Kandelabern bekrönten flachen Gesims. In der Lünette dieses Bogens sieht man die heilige Jungfrau in der Mandorla von Engeln verehrt.

Tritt man aber durch eine jener Thüren hinaus in den Chorumgang, so findet man die beschriebene Disposition auf der Rückseite genau wiederholt. Oben die anderen sechs Apostel zur Seite des Bogens, in dessen Lünette eine göttliche Glorie; darunter eine Altarnische, deren Retabel den Kardinal knieend zeigt, vor der hl. Helena, eingeführt von dem Apostel Petrus. Wir befinden uns in einer Kapelle der hl. Helena. Man kann zweifeln, welche von beiden Seiten nun als Fassade anzusehen sei. Ein Flächenbau ohne Tiefe, auf beiden Seiten gleichartig und gleichförmig organisiert, wie ein Zentralbau.

Die Geschichte des Werkes giebt Aufschluss über diese abnorme Form. Der Plan, den der Kardinal kurz vor seinem Tode dem Kapitel übergeben hatte, war anders; aber seine Ausführung traf auf vielfältigen Widerspruch. Was wir vor uns sehen, war das Ergebnis langjähriger erbitterter Kämpfe.

Sein Plan war »ein offener, auf beiden Seiten ausgearbeiteter Bogen« gewesen: *un arco trasparente, e claro, labrado á dos faces*; also eine Art Triumphbogen. Eine Künstlerskizze scheint er nicht vorgelegt zu haben, er überliefs alles seinem Kapitel und der Testamentsvollstreckerin, der Königin.

Was er damit wollte und wie er darauf gekommen war, lässt sich vermuten. Sein stolzer Vorsatz war, im vornehmsten Teil der vornehmsten Kathedrale Spaniens zu ruhen, hier durch ein in die Augen fallendes Monument zu der Nachwelt zu reden. Chorgrüfte hatten sich bisher nur königlichen Personen geöffnet, und auch später ist es keinem von den Nachfolgern gelungen, seine Knochen hierher zu bringen. Nun war freilich an einen Platz in der Mittelachse (wo man sonst wohl den Gräbern der Gründer der Kirche, aber als flachen Epitaphen oder Reliefplatten, begegnet) nicht zu denken. Ein Hochgrab hätte beim Altardienst störend im Wege gestanden. Aber dieser Seitenplatz neben dem Altar ist kaum weniger auffallend. Denn es ist die Stelle, wo der Thronsessel des Erzbischofs steht, wenn er den heiligen Funktionen assistiert oder präsidiert. Hier also (wo er übrigens im Leben selten genug erschienen war), wollte er im Marmorbild für alle Zeiten zugegen sein, und die im Chorumgang versammelten Gläubigen sollten die heiligen Funktionen eingerahmt durch seinen marmornen Triumphbogen erblicken.

Das Kapitel hatte die Stiftung seines sterbenden Prälaten (dem die Kathedrale so viel verdankte) ohne Widerrede angenommen; das Notariatsinstrument ist vom 4. Oktober 1494. Aber als es an die Ausführung gehen sollte, erhob sich ein zäher Widerstand, der gelegentlich heftige Reaktionen zur Folge hatte. Es erregte Anstofs, dass der Mann, den man den dritten König Spaniens genannt hatte, noch im Tode den Monarchen sich gleichzustellen erkühnte. Die aufserordentlichste Ehrung, die man bisher grofsen Männern dort erwiesen hatte, war ein Platz im Zentrum der Kapellen des Chorumgangs, zwei grofsen Oktogonen. In der Kapelle S. Ildefonso stand das Grabmal des Wiederherstellers des päpstlichen Roms nach dem Exil von Avignon,

des Kardinals Albornoz (1350); in S. Jago das des einst allmächtigen Ministers Juan II, Don Alvar de Luna, 1451 auf dem Marktplatz zu Valladolid enthauptet. Derselbe, dem einst der Vater des Kardinals, der Marqués von Santillana, sein politischer Gegner, jene warnenden Strophen des Ministerdenkzettels nachgesandt. Sein Enkel, Don Iñigo Lopez, hatte dann durch die Vermählung mit der Erbtochter Doña Maria de Luna den fürstlichen Besitz des Ministers in das Haus Mendoza gebracht.

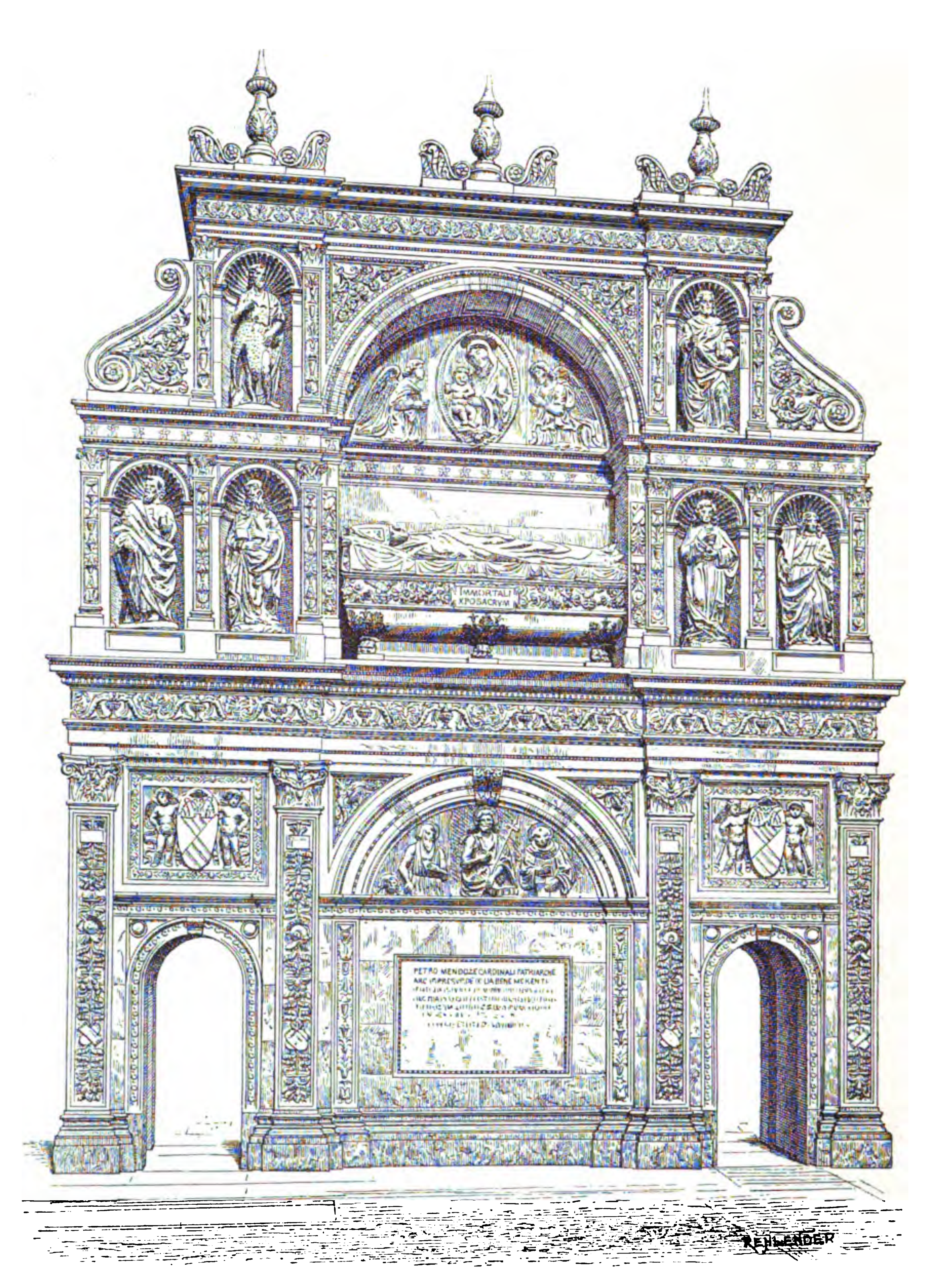
Man fand es ferner empörend, dass ein Teil der sehr schönen *respaldos* des Chores, die noch nicht hundert Jahre alt waren, zerstört werden sollte. Man hat es in Toledo für gut befunden, diese Vorfälle vor der neugierigen Nachwelt mit einem Schleier zu bedecken; aber wie hoch die Leidenschaften loderten, zeigt folgender Vorfall: eines Morgens fand man die *respaldos* in Trümmern am Boden liegen. Die Parteigänger des Verewigten hatten über Nacht dieses *fait accompli* geschaffen.

Dann aber bekam die Sache eine neue Wendung durch die Einmischung des Nachfolgers, des Kardinal Jimenes. Die Veranlassung war folgende. Bei der Einrichtung der neuen französisch-gotischen Kathedrale im XIII Jahrhundert hatte Alfons X die östliche Polygonhälfte des Chores zur königlichen Grabkapelle bestimmt, als Capilla de S. Cruz. Sie war durch eine Mauer abgetrennt worden, an die sich der Hauptaltar anlehnte. Infolge davon war für die Capilla mayor nur der Umfang eines einzigen Gewölbejoches zwischen den ersten beiden Pfeilerpaaren jenseits des Querschiffs übrig geblieben. Da dieser Flächenraum längst als unzulänglich für den Altardienst empfunden worden war, so beschloss jetzt der neue Erzbischof die durch die Denkmalfrage aufgeregte Bewegung zu benutzen, um Remedur zu schaffen; er verkündete dem Kapitel seine Absicht, jene königliche Kapelle (*de los Reyes Viejos*) ins Seitenschiff zu verlegen und dem Chorbau durch Öffnung des Polygons mehr als die doppelte Tiefe zu geben. Als stärkste Triebfeder wirkte hierbei der Plan, den altertümlich kleinen Retablo des XIII Jahrhunderts durch eine Riesenaltarwand nach dem Muster derjenigen zu ersetzen, die seit 1482 zu Sevilla im Bau begriffen war. Um jedoch den alten Königen nicht zu nahe zu treten, sollte für Aufstellung ihrer Sarkophage an beiden Seiten des neuen Altars ein prachtvoller Nischenbau errichtet werden, dessen Bekrönung bis zum Gewölbe reichte. Die Ausführung wurde einem Bildhauer holländischer Herkunft, Diego Copin, übertragen. Zwar setzte auch diesem Plane das hochkonservative Kapitel seinen Protest entgegen; der willensmächtige Jimenes musste die Dazwischenkunft der Königin anrufen, die wirklich deshalb die lange Reise nach Toledo machte und die widerspenstigen Domherren zur Raison brachte.

Das Denkmal ist infolge davon also in zwei wesentlichen Punkten abweichend von dem Plane des Kardinals zur Ausführung gekommen. Es steht nun eine Pfeilerweite vom Altar abgerückt und es ist kein »Transparent«. Die beiden kleinen Seitenthüren nehmen sich aus wie eine Abfindung. Nachträgliche Änderungen haben ein Kunstwerk selten verbessert: kein Bildhauer würde, bei freier Hand, eine so leere Fläche gemacht haben. Sie sieht wirklich aus wie zugemauert. —

Auffallenderweise fehlt bis jetzt jede Auskunft über die Person des Künstlers. Das Archiv der Obra, das alle Akten der Kunstwerke in erwünschter Vollständigkeit bewahrt, lässt uns völlig im Stich, wahrscheinlich weil nicht das Kapitel, sondern die Königin die Kosten bestritten hat. Auch Salazar de Mendoza, der in der Chronik seines Vorfahren dem Sepolcro drei Kapitel widmet, ist diese die Nachwelt am meisten interessierende Frage gleichgültig gewesen.

Neuere Schriftsteller wussten allerdings einen Namen von gutem Klang in Toledo zu nennen, Alonso de Covarrúbias, den Hauptmeister der nationalen, »plateresken«



Grabdenkmal des Don Pedro de Mendoza
In der Kathedrale von Toledo

Nüance des neuen Stils. Man hatte ihn genannt gefunden bei dem Retablo der hl. Helena, aber dieser ist später und in abweichenden Formen hinzugefügt worden; der Bogen z. B. ist verziert mit Krabben, das Blattwerk gotisierend.

Man entschliefst sich nicht gern zu Vermutungen, da ja fast immer die Dokumente Namen ergeben, auf die vorher niemand verfallen war. Unser Denkmal ist in der rein florentinischen Weise, etwa der achtziger Jahre, und steht in Spanien ohne jede Analogie. Keine der sonst dort auftretenden Persönlichkeiten passt dazu. Niemand der die Arbeiten eines Philipp Vigarni, Ordoñez, Diego Copin kennt, wird an diese denken können. Das früheste monumentale Unternehmen rein italienischer Arbeit, das Schloss Calahorra in der Sierra Nevada, ist von Genuesen und erst fünfzehn Jahre später ausgeführt worden. Auch der Florentiner Miguel, dem das Grabmal des Neffen, Diego de Mendoza, in Sevilla übertragen wurde, verrät doch eine ganz andere Schule. In der Ornamentik unseres Denkmals finden sich wohl Anklänge an den Sarkophag des Prinzen Juan in Avila von Domenico Fancelli aus Settignano; aber dieser ist erst nach dem Tode der Königin (1504), die seine Aufstellung testamentarisch verfügt hatte, nach Spanien gerufen worden.

Dagegen drängt sich die Frage auf, ob man nicht an den berühmten Toskaner denken dürfe, der damals in der Nähe, am portugiesischen Hofe lebte, *Andrea Contucci*. Der Stil würde wenigstens keine Gegeninstanz ergeben.

Sansovino war um 1491 von Lorenz von Medici dem Könige João II geschickt worden und wurde von dessen Nachfolger Emanuel (1495) festgehalten; er hat nach neunjährigem Aufenthalt (wie Vasari berichtet), also um die Zeit, wo das Denkmal in Arbeit war, Portugal verlassen.[1]

Auf seiner Rückreise über Spanien, wenn nicht bei einem früheren königlichen Besuche, kann Sansovino nach Toledo gekommen sein. Emanuel hatte sich damals die Verbindung mit Isabella, der ältesten Tochter der katholischen Königin, in den Kopf gesetzt; sie eröffnete ihm die Aussicht auf einstige Vereinigung der kastilischen mit der portugiesischen Krone. Isabella war schon vermählt gewesen mit seinem Neffen Don Affonso, der aber im ersten Jahre der Ehe durch einen Sturz vom Pferde verunglückte (12. Juli 1491). Jetzt bewarb sich der Oheim um die persönlich wenig anziehende, magere, aber kluge junge Witwe, die sich anfangs heftig gegen die Verbindung mit dem hässlichen Portugiesen sträubte. Nach Abschluss der Heiratspakten durch Jimenes (zu Burgos, 30. November 1496) fand die Vermählung zu Valenza de Alcantara im Oktober 1497 statt. Der unerwartete frühe Tod des einzigen Sohnes Isabellas (4. Oktober 1497) schien die Verwirklichung jenes ehrgeizigen Traumes nahe zu rücken. Emanuel reiste mit seiner Gemahlin im Juni 1498 nach Toledo, wo die

[1]) Plastische Arbeiten von ihm sind bis jetzt in Portugal nicht nachgewiesen worden, sie mögen bei dem Erdbeben zu Grunde gegangen sein. Doch scheint es mir möglich, dass von ihm die drei dort in ihrer Art einzigen Terrakottastatuen in der Kirche von Belem herrühren, die gewiss italienischen Ursprunges sind. Diese Statuen sind in Gewandung und Beiwerk farbig glasiert, Gesicht und Hände aber in Ölfarben bemalt. Die Anfänge Sansovinos weisen auf Terrakottaplastik und auf Beziehungen zu Luca della Robbia; auch das verlorene Schlachtrelief für den König von Portugal hatte er in Thon modelliert.

Die Madonna mit dem Kinde (1,43 m hoch) in blauem, grüngefütterten Mantel mit Sternen und lila Kleide hat einen florentinischen Gesichtstypus. Der hl. Hieronymus, sich kasteiend (1,52 m), mit dem aufspringenden Löwen, ist in der starken Charakteristik des Greisenkopfes modellartig, in der Aktion sehr lebendig; der hl. Leonardo (1,74 m), ein jugendlich edler Mönchskopf, schmerzvoll aufwärtsblickend.

versammelten Cortes von Kastilien den Eid der Treue leisteten. Doch starb die junge Königin schon am 7. März 1499 und ihr folgte am 20. Juni ihr Sohn, der Prinz Miguel. Zwar gelang es dem standhaften Könige, ihre jüngere Schwester, die Infantin Maria, zu bekommen, aber die Geburt des flandrischen Karl in Gent (14. Februar 1500) machte allen seinen Plänen ein Ende.[1])

Monarchen pflegten auf solchen Reisen gern ihre Hofkünstler mitzunehmen, und so mag Sansovino den König Emanuel nach Toledo begleitet haben und von ihm der Königin empfohlen worden sein. Er würde dort den Entwurf zu dem Denkmal gemacht, rasch einige Statuen und Reliefs modelliert haben, um dann diese Gelegenheit zur Lösung seiner Verbindung mit dem portugiesischen Hofe zu benutzen.

Das Denkmal ist architektonisch aus einem Guss, die Ornamentik rein italienisch; nur die plastischen Figuren zeigen zwei verschiedene Hände. Die Reliefgruppen der beiden Lünetten auf der Innenseite, die Wappenkinder, die vier Statuen der obersten Ordnung und die beiden unter ihnen stehenden der Aufsenseite, alle diese zeigen toskanische Formen: edle längliche Köpfe mit hoher Stirn; sie dünkten uns des Meisters der Gruppe am Battisterio zu Florenz nicht unwürdig. Die übrigen sechs Apostel mögen nach Abreise des Meisters von einem Einheimischen ausgeführt worden sein. Unsicherheit in den Projektionen, eine gewisse Energie der Charakteristik, hässliche Masken von mürrischem Ausdruck, flache Schultern, schwerfällige, gehäufte, tief durchwühlte und steinern gebrochene Gewandmotive, — dies giebt ihnen ein fremdartiges Gepräge.

DAS HOSPITAL VON SANTA CRUZ IN TOLEDO

Eine andere, aber das Mausoleum noch verdunkelnde Hinterlassenschaft des Kardinals an seine erhabene Testamentsvollstreckerin war das Hospital in Toledo. Diesen Bau, den er zum Universalerben seines Vermögens (75000 Dukaten) einsetzte, hat er ebensowenig, nicht einmal auf dem Papier, gesehen; selbst von der merkwürdigen Stätte, auf der er später errichtet ward, hat er keine Ahnung gehabt. Die päpstliche *Bula de ereccion* vom 10. Oktober 1494 hat er erst auf seinem Sterbelager in Guadalajara zugestellt erhalten.

Die Stiftung monumentaler Hospitäler gehört zur Signatur dieser Zeit. In den Raum von weniger als einem Jahrzehnt fallen die Bullen von vier Riesenanlagen dieser Art: im Zentrum und an den äufsersten Nord- und Südpunkten der Halbinsel: Toledo, Santiago, Granada, Sevilla. Die drei ersten hat die Königin Isabella begonnen; ihr plötzlicher Tod (1504) brachte in Santiago und Granada Unterbrechung, erst unter dem Kaiser wurde die Bauthätigkeit wieder aufgenommen. Ihre Ähnlichkeit in Gröfse und Grundriss und der Name desselben toledanischen Baumeisters macht wahrscheinlich, dass die Idee des Kardinals die Anregung zu den übrigen gegeben hat; freilich hat der Plan des compostelanischen schon früher bestanden.

Das siebenhundertjährige Werk der Reconquista war vollbracht, die Kriegsfurie hatte ihre Dienste gethan. Aber wenn anderthalb Jahrhunderte später der moderne Absolutismus sich als sein Symbol prunkvolle Lustschlösser schuf, so vermochte damals der Siegesrausch die Erinnerung an die im Gefolge des Rassen- und Bürgerkriegs erlebten Greuel nicht zu verwischen. Die Vorstellung der Sühne ergriff die Gemüter, und die Sieger erhöhten ihr Guthaben im Himmel, indem sie mit schwerem Golde

---

[1]) Francisco da Fonseca Benevides, Rainhas de Portugal, I 323ff. Lisboa s. a.

solche die Pracht königlicher Residenzen verdunkelnde Paläste errichteten, die der Linderung der Leiden der Menschheit gewidmet waren.

In Santiago war noch eine Haupttriebfeder die Pflege der Pilger, die, erschöpft von der Wanderung durch die Halbinsel, oft krank und sterbend in Galizien ankamen. In Granada das Elend, das der elfjährige Volkskrieg hinterlassen. In Toledo war des Gründers Herz getroffen worden durch das Los der Kinder und die drohende Entvölkerung. Die Zahl der ausgesetzten und ermordeten Kinder wirft auf die Verwilderung der Sitten ein erschreckendes Licht. Die Neugeborenen wurden in Flüsse, Brunnen und Kloaken geworfen, auf dem Felde ausgesetzt den Raubvögeln, vor den Kirchenthüren den Hunden preisgegeben. Diego de Mendoza, ein Neffe des Kardinals, soll im Lauf seines Lebens ihrer dreizehntausend gerettet haben. Sein Hospital führt den Namen *de niños expósitos*, war aber auch für Unheilbare und Blessierte bestimmt.

Aber ebenso grofs wie der Eifer, mit dem die Stiftung ins Werk gesetzt wurde, waren die Schwierigkeiten. Die gröfste war die Auffindung des Bauplatzes. Wie sollte er hergezaubert werden in dem dichtbevölkerten, orientalisch engen, mit Adelshäusern und Klöstern vollgepfropften Toledo? Ein Lustrum seit des Stifters Ableben war verflossen, und noch war man ratlos. Zwar sollte dies die Ausführung des frommen Werkes nicht verzögern. Der Dechant bot sein eigenes geräumiges Haus an, das sein Vorgänger, Maestre Estevan, 1407 den Amtsnachfolgern vermacht hatte. Die Königin stellte das Haus des Grafen Cifuentes zur Verfügung; die *hospedalidad* wurde sofort eröffnet, Pflegerinnen angestellt. Aber dann erschien die Verpflanzung eines Herdes der Ansteckung in den Mittelpunkt der Stadt, gegenüber dem erzbischöflichen Palast, an der Strafse des Stadthauses, eine Unmöglichkeit.

Da verfiel die Königin auf eine Stelle der Stadt, die, empfohlen durch gute Luft und herrliche Lage, auch von einem ehrwürdigen Schimmer uralter Erinnerungen heiliger und profaner Art umflossen war. Es ist die Terrasse am östlichen Abhang des Stadthügels, die dem Fremden von seiner Ankunft leicht in Erinnerung bleibt. Wenn man über die grandiose maurische Brücke Alcántara und durch ihre hohen Thortürme sich hinaufbewegt, so fällt der Blick auf einen Punkt, wo die alte Stadtmauer schroff von Ost nach Nord umbiegt, eine Stelle, die zur Anlage eines Forts aufforderte: gegenüber an der linken Seite des Tajo erhebt sich das Kastell S. Servando. Über dieser Mauer strecken sich lange Klostermauern mit kleinen, sparsamen Fenstern, hier treten zwei Apsiden hervor, eine in maurischem Stil, dort eine Loggia. Dahinter, ganz oben, sieht ein Glockenhaus hervor; es bezeichnet die Kuppel der Kirche des Hospitals. Links in einiger Entfernung erhebt sich am höchsten Punkt der Stadt der Alcazar Karls V.

An dieser Stelle lag im Mittelalter ein weitläufiges königliches Schloss, genannt der *Alcazar de Santa Fé*, auch *Alcazar bajo* im Gegensatz zu jenem hohen Alcazar.

Als der Eroberer, Don Alonso VI, 1085 in Toledo einzog, fand er hier eine maurische Burg vor, von der Chronik Palacios de Galiana genannt (der romanhaften Tochter des Königs Galafre). Als erster Erbauer galt der westgotische Wiederhersteller von Toledo, König Wamba. Hier soll Don Alonso die Cortes gehalten haben, auf denen der Cid in Sachen seiner misshandelten Töchter erschien, weil der hohe Alcazar, den er eben als Zwingburg einzurichten im Begriff war, hierfür zu eng erschien.[1]) Auch eine Kathedrale sollte da zur Gotenzeit gestanden haben, in der

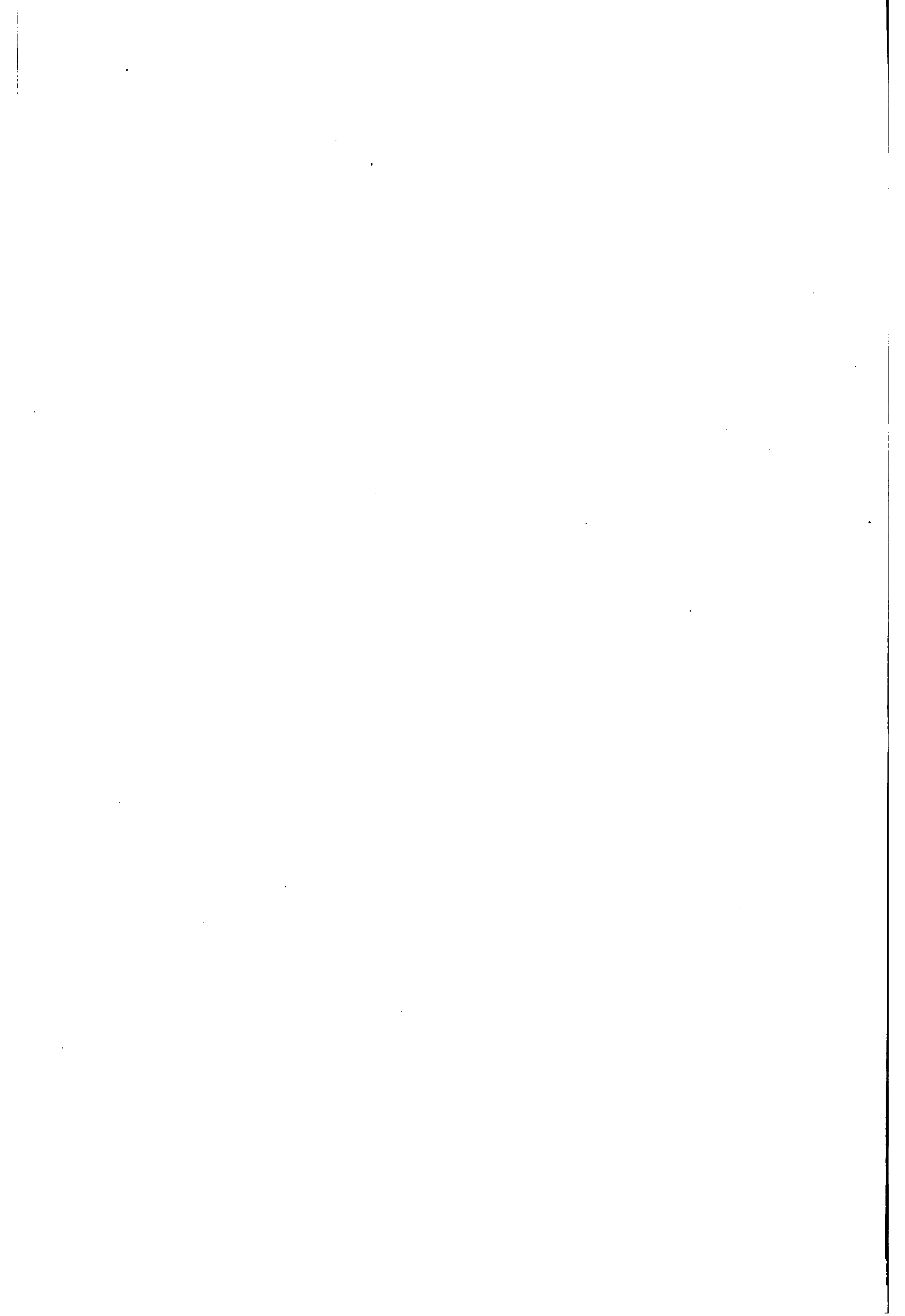
[1]) Die Erzählung in der Crónica del Cid ist fabelhaft, aber die Angabe der Lokalitäten wird dem Zustande im XIII Jahrhundert entsprechen.



ENRIQUE DE EGAS

DAS HOSPITAL VON SANTA CRUZ

IN TOLEDO



Es ist die durch das gotische *florido* und die Feingewebe des Mudejar verwöhnte Phantasie, die sich hier des Italianismus bemächtigt hat. Aber überall steht noch der gotische Schatten dahinter. Ein Mischstil, wenn man will, in dem aber gelegentlich Feineres, Köstlicheres gedichtet worden ist, als späterhin doktrinärer Purismus vermochte. Die flankierenden Halbsäulen des Thores tragen elegante Kandelaber, wie bisher Phialen; auch die Schäfte haben meist Kandelaberform. Das Halbrund des Tympanon ist umsäumt von einem Zackenbogen, wie Brabanter Kanten in Stein; die äufseren Rundstäbe des Bogens gehen mittels einer Kniebeugung in vertikale Schäfte über, die eine reliefgeschmückte Tafel einschliefsen, wo sonst der Wimperg ragte. Aber dies alles ist keine freie Phantasie dionysischen Rausches der Ornamentlust: überall entziffert man Anspielungen, Symbole der einstigen Bestimmung des Innern, der Vergangenheit dieser Stätte, des viel bewegten Lebens des Stifters. Im Relief des Thürbogens kniet wieder der Prälat, eingeführt von Petrus, vor der Kaiserin und Paulus: denn hier sollte einst jene prätoriensische Basilika St. Peter und Paul gestanden haben. Im Fries erzählen Schilder mit gekreuzten Lanzen und Hellebarden von den kriegerischen Tagen des Mendoza, dessen Wappen in der Mitte von nackten Kindern getragen wird. In den Hohlkehlen der Thürgewände stehen die sieben mittelalterlichen Tugenden, heitere, blühende Jungfräulein; und den Scheitel des Bogens durchbricht eine Nische mit der Figur der Caritas, die allein »nimmer aufhört«. Um die viereckige Thüröffnung läuft eine flache Einfassung mit dem Wappen des Hauses, zwischen Bändern, Blumenbuketts und Lorbeerzweigen, und dem Kreuz von Jerusalem. In jenem retabelartigen Aufbau über dem Portal sieht man unter dem Baldachin die Begegnung an der goldenen Pforte, die altertümliche Darstellung des Mysteriums der Concepcion, als Gedächtnis des Ordens, der diese Stätte bisher besessen hatte. Das bekrönende Obergeschoss mit dem Fronton ist später, im plateresken Stil, aufgesetzt worden.

Das Innere erfüllt freilich nicht die Verheifsungen dieser Fassade. Man hatte zu hoch gegriffen; und auch was in den Jahren 1504—1514 ausgeführt wurde, ist im Laufe der Zeiten vielfach verbaut und verdorben worden. Der Plan war ein streng zentraler, wie bei allen diesen Hospitälern, ein Quadrat durchschnitten von den vier Armen eines griechischen Kreuzes, in dessen Mitte sich auf vier Pfeilerbündeln die achteckige gotische Kuppel oder Laterne (*lucerna*) erhebt. Der Hochaltar sollte unter diesen Cimborio zu stehen kommen. Von hier sollten die vier Schiffe der Kirche (32 Fufs breit) ausstrahlen; vier Säle über ihnen würden in Galerien mit Balustern mit kassettierten Decken sich öffnen, von denen die Insassen des Hospitals dem Gottesdienste beiwohnten. Nur das Vestibül und der grofse Patio sind noch in dem vornehmen Prachtstil der Fassade. Die Säulen der beiden Galerien dieses Hofes sind von karrarischem Marmor, die Kapitäle mit Kranz, Füllhorn und Wappen. Eine marmorne Prachttreppe, eröffnet durch drei Bogen auf korinthischen Säulen, der mittlere erhöht, führt in das Obergeschoss. Die Wände sind aus Quadern, deren Bossenwerk sich zu Blüten, Lorbeerrosen und Kränzen entfaltet; die Decke gotisch-maurisch. Für die Arkaden des zweiten kleineren Hofs sind die Säulen der alten Basilika verwandt worden.

Denkt man hier zurück an das toskanische Grabmal im Chor der Kathedrale, so will es uns dünken, als sei hier eigentlich das wahre Mausoleum des *Gran Cardenal de España*. Wie fällt die kühle Eleganz jenes Werkes fremder Hände ab von diesem echt nationalen Geschmack orientalisch angehauchter, phantasievoller Pracht! Jenes steht in seiner Umgebung deplaciert, unharmonisch, dies an einer

durch tausendjährige Erinnerungen geweihten Stelle. Jenes ein Monument neuheidnischer Ruhmsucht und Selbstüberhebung, dies die Eingebung einer angesichts des Ernstes der Ewigkeit geziemenderen Rückkehr zur christlichen Empfindung.

DER BAUMEISTER

Bis jetzt ist noch nichts gesagt worden von dem Baumeister des Kollegs und des Hospitals, der hier die Rolle eines Pioniers des Italianismus in Spanien zu spielen scheint. Von den mancherlei Seltsamkeiten in diesen Origines ist dies die auffallendste. Der Baumeister war weder ein Italiener noch ein Romane, er ist nicht einmal in Italien gereist; er gehörte einer seit einem Menschenalter in Toledo ansässigen Familie nordischer Herkunft an.

Im Laufe des XV Jahrhunderts, als die Bauthätigkeit in Toledo einen neuen Aufschwung nahm, wurde, unter uns völlig unbekannten Umständen, eine Gesellschaft niederländischer Architekten aus Brüssel herberufen, deren Führer bis ins XVI Jahrhundert hinein die dortige Kunst beherrscht haben und dank der engen Beziehungen des Stuhls von Toledo zu den Monarchen in der Folge ihre Wirksamkeit weit über das Reich erstreckten. Ihre Namen werden zuerst genannt bei der Errichtung der Front des südlichen Transepts, wo sie das prachtvolle Löwenthor 1459—1467 ausführten. An ihrer Spitze stehen Anequin de Egas (wahrscheinlich Jan van der Eycken,[1]) ein Bildner des Namens kommt 1448 am Stadthaus von Löwen vor) und Juan Guas, d. h. Was, welche Familie seit dem XIII Jahrhundert in Brüssel erscheint. Beide sind Oberbaumeister der Kathedrale gewesen. Die Statuen der Apostel und der heiligen Frauen lieferte ein Meister Juan Aleman, vielleicht ein Niederdeutscher. Dieses Thor, eigentlich *puerta de alegría*, Wonnethor, genannt (von der Himmelfahrt Mariä), ist wie ein nach Spanien verwehtes Blatt niederländischer Kunstgeschichte, von feinem Stilgefühl und Eleganz der Technik. Es ist Roger van der Weyden in Stein übersetzt.

Juan Guas ist der Erbauer der grofsen Franziskanerkirche S. Juan de los Reyes, die ihre höchst eigentümliche Disposition und prachtvolle heraldische Ausstattung dem Umstande verdankt, dass sie zuerst von den Monarchen zu ihrer Ruhestätte bestimmt war, vor der Eroberung von Granada. Der Grundstein ward gelegt nach der Schlacht bei Toro (1475), deren Erfolg die Thronfolge Isabellas gesichert hatte. Neuerdings hat man ein gemaltes Bildnis dieses Was mit seiner Gattin Marina Alvares in der von ihm gestifteten Kapelle der Kirche S. Justo y Pastor an der Wand gefunden; durch dessen Inschrift wurde er als Architekt jenes Tempels nebst Kloster beglaubigt.

Der Sohn des Anequin de Egas oder van der Eycken war Enrigo de Egas,[2]) der nach jenes Tode vierzig Jahre lang, von 1494 bis 1534, das Amt des Maestro mayor der ersten Kathedrale Spaniens bekleidet hat. In dieser allerletzten Periode der Gotik galt er vielleicht als der erste Techniker; sicher war er der vielbeschäftigste dort zu Lande. Sein Stil ist dem jenes Juan Guas verwandt. Er hat aufser den drei Cimborien jener Hospitäler die schöne königliche Kapelle in Granada für Ferdinand und Isabella und in Toledo das Obergeschoss der mozarabischen

[1]) Alphonse Wauters, A propos de l'exposition nationale d'architecture. Études et anecdotes relatives à nos anciens architectes. Bruxelles 1885 (mir freundlichst mitgeteilt von H. Hymans).

[2]) Vielleicht ein zweiter Sohn war Antonio de Egas, Werkmeister genannt, der 1509 auf den Ruf des Bischofs und Befehl des Königs nach Salamanca kommt, um, mit Alfonso Rodriguez, den Plan und Platz der neuen Kathedrale zu bestimmen.

Kapelle gebaut. Und überall im ganzen Umkreise der Halbinsel, wo sich ein schweres Problem aufthat, ist er hingerufen worden: urkundlich bezeugt ist seine, oft mehrmalige Anwesenheit in Granada, Sevilla und Malaga, in Santiago, Zaragoza und Segovia. Nach Sevilla wurde er gerufen nach dem Einsturz der Kuppel (1511), nach Zaragoza, als ein solcher drohte (1505), er scheint dort auch den neuen Cimborio der Seo entworfen zu haben. Er ist beteiligt bei den letzten Kirchenanlagen des gotischen Stils, der dort noch bis tief in das XVI Jahrhundert festgehalten wurde; ja, man könnte sich einbilden, er sei der treueste Letzte gewesen, der den Wendepunkt der Zeiten schmerzlich erleben musste, denn beim Kampf um die Kathedrale von Granada, deren Grundstein er 1523 gelegt, hat er fünf Jahre später Diego de Siloe, dem bewährten Meister der neuen Art, weichen müssen.

Wie es aber mit seinem Anteil an der Einführung der neuen Formen zusammenhängt, welche Studien er gemacht hat, welcher fremden Gehülfen er sich vielleicht bedient, das ist nicht mehr zu ermitteln. Das merkwürdigste dabei bleibt, dass seine erste italianisierende Arbeit, das Kolleg in Valladolid, die früheste ist (1480) und allen jenen grofsen gotischen Unternehmungen voranging. Es wird also der Wille des Bauherrn gewesen sein, der ihn damals zur Anwendung dieses Stils veranlasste.

In keiner Epoche war übrigens die Nationalität der zusammenwirkenden Künstler so gemischt; die Nationalität scheint überhaupt kaum eine Rolle zu spielen. Die Italiener erscheinen keineswegs als Missionäre der Kunst, die sie doch allein geschaffen haben. Allerdings bestellten die spanischen Grofsen, wo sie konnten, am liebsten in Genua und Rom, Denkmäler nach der neuen Mode; und diese Werke, meist Grabmäler, sind auch die einzigen in echtem, unverfälschtem lombardischen und toskanischen Stil. Der Mischstil war die Erfindung von Nichtitalienern und muss den Italienern als *goffo* erschienen sein, wie bald nachher auch den Spaniern selbst. Italiener kamen wohl nach Spanien, ihre Arbeiten aufzustellen, liefsen sich aber selten dort bleibend nieder, wie jener Miguel Florentino in Sevilla. Nur wenige Spanier haben sich in Welschland gebildet, wie Bartolomé Ordoñez und Berruguete, vielleicht auch Machuca, der Erbauer des Palastes auf der Alhambra.

Um so prompter sich einzubürgern und bald völlig zu hispanisieren, erwiesen sich schon damals unsere Landsleute und Stammverwandten. Und hier begegnet uns häufig die Erscheinung, dass der Wechsel der Stilformen sich an Generationen derselben Künstlerfamilie knüpft. Die Ahnherren waren gerufen worden, um nach brabantischer und niederrheinischer Observanz zu bauen, wie jener Hans von Köln[1]) und Jan van der Eycken; ihnen kann man den Goldschmied Enrique de Arphe anschliefsen.[2]) Ihre Söhne und Enkel, Francisco de Colonia, Enrique de Egas, Antonio de Arphe, wandten sich der italienischen Art zu. Die Herkunft des Gotikers Gil de Siloe zu Burgos, dessen Sohn Diego nebst dem Burgunder Philipp Vigarni aus Langres hauptsächlich den Sieg der Renaissanse herbeigeführt hat, ist nicht bekannt. Der Beherrscher des plateresken Stils in Toledo aber, Alonso de Covarrúbias, der Erbauer des Alcazars Kaiser Karls V und der Kapelle der Reyes nuevos in der Kathedrale, war der Schwiegersohn unseres Enrique de Egas, der Gemahl der Maria Gutierres de Egas.

[1]) Die kölnischen Meister an der Kathedrale zu Burgos, im Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden in den Rheinlanden. Bonn 1893.

[2]) Die Goldschmiedfamilie der Arphe, in A. Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst. 1894. Nr. 10f.



Werkstatt Paolo Romanos
Thürsturz im Cortile del Maresciallo des Vatikans

GIOVANNI DALMATA

NEUES ZUM LEBEN UND WERKE DES MEISTERS

VON C. VON FABRICZY

Seit Hugo von Tschudi in seiner an dieser Stelle (Bd. IV S. 169 ff.) veröffentlichten grundlegenden Studie die künstlerische Persönlichkeit des bis dahin nur dem Namen nach bekannten, seiner Abstammung nach südslavischen, im Charakter seiner Kunstübung aber und in seinem Wirkungskreise durchaus italienischen Meisters zuerst aus dem Dunkel hervorgezogen und sie in ihren prägnanten Merkmalen fixiert hatte, waren unsere Kenntnisse, weder was die Werke und ihren Stilcharakter noch was die Lebensschicksale Dalmatas betrifft, irgend wesentlich gefördert worden — mit einziger Ausnahme von Schmarsows glücklicher Zuweisung der Skulpturen von S. Giacomo zu Vicovaro an seinen Meifsel, wovon weiter unten noch ausführlicher die Rede sein wird.

Zwar schien sich auf Grund einer Mitteilung von E. Müntz[1]) eine völlig unerwartete, aller Voraussicht nach in beiden Richtungen ergiebige neue Quelle in einer Selbstbiographie des Künstlers zu erschliefsen, die jedoch erst in irgend einem Archiv oder einer Bücherei seiner Heimat oder Italiens aufgefunden werden sollte. Allein nähere Prüfung erwies, dass jene Notiz des französischen Forschers auf missverständlicher Deutung der unpräzisen, durch willkürliche Hinzufügung des Schlusssatzes wesentlich alterierten Übertragung eines litterarischen Hinweises modernen Ursprungs beruhe und das angebliche Vorhandensein jenes biographischen Denkmals ein Irrtum sei. Der erwähnte Hinweis findet sich nämlich in dem von Fosco

[1]) Chronique des arts, n° 41 du 31 déc. 1892, p. 325: Ce n'est pas une information définitive que j'apporte ici, mais une simple piste que j'indique à mes confrères les fureteurs. Ces jours-ci, en parcourant le livre sur la Cathédrale de Sebenico du chanoine Ant. Fosco, publié en 1873, je tombai sur ce passage (p. 17): »La presenza di Giorgio da Sebenico a Roma, nel 1470, viene constatata ancora dal racconto della vita di certo Giovanni, scultore da Traù, domiciliato a Roma, il quale un anno dopo lavorava il monumento di Paolo II; in cui si legge che nella suindicata epoca Giorgio trovavasi a Roma«. Cette note qui nous fait connaître le lieu de naissance de Jean Dalmate, nous apprend en outre l'existence, à Zara ou dans quelque bibliothèque des environs, d'une biographie probablement manuscrite et inédite de cet artiste. Avis aux chercheurs.

ausdrücklich als Quelle seiner Nachrichten über das Leben Giorgios da Sebenico, des Erbauers der Kathedrale seiner Vaterstadt, angeführten Lexikon der südslavischen Künstler von Ivan Kukuljevic-Sakcinski[1]) und lautet in der deutschen Übersetzung des in kroatischer Sprache verfassten Originals wie folgt: »Aus dem Leben des berühmten Bildhauers Johann des Dalmatiners aus Traù, der ein Jahr später [nachdem Giorgio da Sebenico 1470 in Rom gewesen] das Grabmal Pauls II schuf, erfahren wir, dass er dazumal in Rom weilte; es könnte sein, dass die Reise unseres Meisters [d. h. Giorgios] mit diesem Umstande [der Errichtung des Monuments für Paul II] in Zusammenhang steht; wir finden indessen keine Zeugnisse dafür, dass er [d. h. wieder Giorgio] in Rom etwas gearbeitet habe«. Das eingangs erwähnte »Leben« ist nun nicht etwa eine Selbstbiographie Dalmatas, sondern einfach die in der Schrift Kukuljevics der Lebensbeschreibung Giorgios da Sebenico (Juro Matejevic) vorangehende biographische Notiz über Giovanni Dalmata (unter Johann Duknovic).

Müssen wir somit auch auf die vermeintliche Selbstbiographie des letzteren für alle Zukunft verzichten, so bot die Notiz E. Müntz', die sie ankündigte, dem Verfasser vorliegenden Aufsatzes doch die unmittelbare Veranlassung, sich vor allem Kenntnis von jener Quelle zu verschaffen, aus der sie geschöpft war, um ihre Spuren zurück zu verfolgen.[2]) Und in der That leiteten ihn diese, wie erwähnt, auf deren Ursprung und auf den Gewährsmann Foscos, den Verfasser des südslavischen Künstlerlexikons. Indem er in der Folge die Arbeit des unermüdlichen Erforschers, leider aber auch allzu chauvinistischen Panegyrikers des Künstlerruhmes und -genius seines Volksstammes im einzelnen durchnahm, stiefs er auch auf das Leben des Giovanni Dalmata. Und was der Verfasser nun im ersten Teil der vorliegenden Studie den Fachgenossen darbietet, beruht auf der Verwertung des dort gegebenen Materials sowohl, wie auch anderer, durch die methodische Ausnutzung des letzteren erschlossener Quellen für die Klärung, wenn auch nicht völlige Aufhellung zum mindesten einer Episode aus des »Künstlers Erdenwallen«, während der zweite Teil des Artikels sich ausführlicher mit einem bisher unbeachteten Werke desselben, wie auch einigen anderen weniger bekannten Arbeiten seines Meifsels beschäftigt.

I.

Dass ein Bildhauer mit Namen Johannes von Traù in Dalmatien an den Schöpfungen hervorragenden Anteil gehabt habe, womit König Matthias Corvinus seine Residenz zu Ofen, sowie seine Schlösser zu Stuhlweifsenburg, Visegrad und sonstwo schmückte, davon wissen schon die älteren Geschichtschreiber Ungarns bis auf Aurelius Fessler herab auf Grund der gleich näher zu betrachtenden Quelle zu berichten. Allein keiner von ihnen hatte den Gedanken, den Künstler mit jenem Giovanni Dalmata zu identifizieren, der im dritten Viertel des XV Jahrhunderts zu Rom und in dessen Umgebung thätig war. Dieses Verdienst gebührt erst Ivan

[1]) Slovnik Umjetnikah Jugoslavenskih. U Zagreb god. 1859. Die deutsche Übersetzung führt den Titel: Leben südslawischer Künstler von Ivan Kukuljevic Sakcinski. Aus dem Slovnik umjetnikah jugoslavenskih (Lexikon der südslavischen Künstler) im Auszuge von H. T. und J. B., nebst Ergänzungen des Verfassers selbst, aus dem Kroatischen ins Deutsche übertragen. Heft 1—5. Agram 1868.

[2]) Über das inzwischen in zweiter Auflage erschienene Buch Ant. Foscos: La Cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico, Sebenico 1893, hat Verfasser dazumal im Repertorium für Kunstwissenschaft (XVII, 206ff.) ausführlich berichtet.

Kukuljevic;[1]) den Anstofs dazu aber empfing er durch die Erzählung des gleichzeitigen Geschichtschreibers Tubero.

Um die Unsicherheit der Verhältnisse, wie sie im Gefolge der fortwährenden Kriege des Königs Matthias und seiner langen Abwesenheit aufser Landes um sich gegriffen hatte, sowie die Übergriffe einzelner Mächtigen zu illustrieren, berichtet der Genannte, dass der berühmte Bildhauer Joannes Dalmata — dies ist geradezu der Name, unter dem er ihn einführt — vom König, für den er viele ausgezeichnete Kunstwerke ausgeführt hatte, zur Entschädigung für seine Arbeiten in den Adelstand erhoben und mit einem Schlosse und Landgut an den Ufern der Save belohnt worden sei, wie er aber, durch den gewaltthätigen Johanniterprior von Vrana aus seinem Besitz vertrieben, an der Freigebigkeit seines königlichen Gönners irre geworden und um den Lohn seiner Mühen gekommen sei. Doch lassen wir den Historiker in der betreffenden Stelle des dritten Buches seiner Commentarien selbst reden:[2])

§ X. Joannes Dalmata, sculptor illustris, regia munificentia eluditur. — Erat in Hungaria, quo tempore haec gerebantur, Joannes Dalmata, illustris sua aetate sculptor. Hunc rex Matthias Corvinus, cum ei ex quibusdam eximiis operibus, iussu ipsius factis, multum auri deberet, castello quodam, ad Savum amnem posito, una cum agro satis lato, et frequentia colonorum instructo, ne pecuniam, cuius semper fere ob ingentes sumtus erat indigus, numeraret, donaverat: sive cupiens hominem ex opifice in equestrem dignitatem provehere (magno enim studio ille rerum ferebatur obscura illustrandi), sive ambiguae possessionis donatione, ut erat ingenio callidus,

---

[1]) Auffallend ist es, dass unser Autor hierin unter den ungarischen Schriftstellern, welche die Kunstbestrebungen des Königs Matthias zum Gegenstand ihrer Forschungen gemacht haben (Pulszky, Ipolyi, Nagy, Fischer, Fraknói, Vaisz, Csánki, Pasteiner) weder Vorgänger noch unmittelbare Nachfolger aufzuweisen hat. Offenbar haben die meisten seine Schrift nicht gekannt; erst die beiden jüngsten haben die in Rede stehende Identifikation — ohne Zweifel daraus — übernommen. Auch Müntz hat sie in einer neuerlichen Mitteilung über unseren Künstler (Chronique des arts, n° 9, du 29 Fébr. 1896 p. 78) auf Grund der von diesem in der »Kroatischen Encyklopädie« enthaltenen biographischen Skizze festgestellt. Tuberos Bericht resümiert er nach dem von Fischer, Matthias Corvinus und seine Bibliothek, Wien 1878, S. 12 gegebenen Auszug, scheint also das Original und auch Kukuljevics Buch nicht zu kennen. — Als der Müntzsche Artikel erschien, hatten wir — im Winter von 1895 auf 1896 — das in vorliegender Studie mitgeteilte urkundliche Material in der Consultationsbibliothek des Vatikans, die dank der Bemühungen und der Opferwilligkeit des Bischofs Fraknói auch im Besitze der fast lückenlosen Reihe der ungarischen Geschichtsquellen ist, schon gesammelt. Andere Arbeiten haben dessen Veröffentlichung bis heute verzögert.

[2]) Ludovici Tuberonis, Dalmatae Abbatis, Commentariorum de rebus suo tempore, nimirum ab anno 1490 usque ad a. 1522 in Pannonia et finitimis regionibus gestis Libri XI, veröffentlicht in J. G. Schwandtners Scriptores rerum Hungaricarum etc. Vindobonae 1746 t. II p. 107—381. Zuerst wurde das Werk nach einem seither verlorenen Manuskript 1603 in Frankfurt a. M. von Adalarius Cravelius gedruckt, zuletzt in Ragusa 1784. Über den Verfasser heifst es in der Vorrede der Wiener Ausgabe: Gente is Dalmata fuit, dignitate Abbas: verum quo loco cuique ordini praefectus ignoremus necesse est, quando ipse quidem nihil, quod sciamus, ea de re litteris prodiderit, apud scriptores autem alios altum de eo silentium, si Istvanffyum excipias, qui initio Libri Quinti tamquam ob iter eius meminit. Primus certe eius editor, Adalarius Cravelius nihil reperit, quod sive de speciali eius patria, sive de dignitatis habitu lectores suos docere potuisset.

opifici imponens, pecuniis suis parcere voluerit. Igitur, ubi sculptor animadvertit, regis beneficium sibi ereptum esse, simulque mercede debita se fraudatum, quippe hunc quoque Prior [Varanensis,[1]) Bartholomaeus Berislavus, über dessen Gewaltthaten Tubero im vorhergehenden Paragraphen berichtet], castello de improviso occupato, possessione sua expulerat, coepit non modo de adversarii iniquitate conqueri, sed et regis Matthiae liberalitatem suspectam habere, quasi subdola largitione esset circumventus. Ex profecto, si rex alienum patrimonium in sculptorem, cui ingentem pecuniam debebat, sciens contulit, non immerito fraudis est suspectus: quandoquidem de regio, non autem de alieno, et suae fortunae congruens merces sculptori erat solvenda; eo magis, quia praedium, castello et colonis instructum, non opifici sed equiti convenit, qui scilicet antiquo regum instituto militare cogitur, et regnum ab hostibus armis tutari. Quocirca maxime accusandi videntur horum temporum quidam reguli, qui supra quam decet his, quibus minime convenit, largos sese interdum exhibent, cum in remunerandis militaribus viris, ac de se bene meritis, mirifice parci sint.

Der gewissenhafte Fleifs der Forschung und als Folge davon die hohe Glaubwürdigkeit unseres Historiographen sind von der Kritik allgemein anerkannt.[2]) In unserem besonderen Falle erhalten sie durch den Umstand eine jeden Zweifel tilgende Bestätigung, dass uns ein glücklicher Zufall die Originalurkunden gerettet hat, die sich auf die Affäre Giovanni Dalmatas beziehen. Die erste, der königliche Schenkungsbrief an den Künstler, gegeben zu Wien am 25. Juli 1488, befand sich im Besitze Ivan Kukuljevics selbst und ist in seinem wiederholt angezogenen Lexikon im Wortlaut abgedruckt.[3]) Wir geben sie in folgendem in ihrem vollen Inhalt dorther wieder:

Nos Matthias ecc. Memorie commendamus — Quod nos ad singulare illud ingenium preclaramque artem fidelis nostri Magistri Joannis Duknovich de Tragurio, Statutarii sive marmorum Sculptoris, debitum ut decet respectum habentes, et quibus non modo hic apud nos, verum apud reliqui quoque orbis Principes insignem laudem meruit et gloriam, considerantes etiam quam utilis nobis in effingendis expoliandisque statuis futurus sit et quantum nominis etiam sua arte et industria in similibus operibus ad nostram et totius Regni nostri gloriam adjiciatur, et quid item fame et laudis rerum felici marte gestarum nobis ydem huiuscemodi suis operibus vel post cineres laturus sit et relinquat, horum igitur intuitu virtutum Castellum

[1]) Auranea (Vrana) sacerdotium est peropulentum, ordini tum Rhodiorum equitum sacrum (M. Brutus, Hungaricarum rerum Libri XX (verfasst seit 1574) in den Monumenta Hungariae historica, Abt. Scriptores t. XII p. 5). Es ist dies die Johanniteransiedelung La Vrana, drei Meilen südöstlich von Zara gelegen, die Heimat Luciano und Francesco Lauranas (vergl. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1899, S. 29 Anm. 1).

[2]) Sein erster Herausgeber Cravelius sagt von ihm: Ludovicus Tubero, qui res gestas et memorabilia, quae suo tempore ...... evenerunt, summa fidelitate et diligentia recensuit (bei Schwandtner, a. a. O. II, 109), und Math. Bél, der hervorragende ungarische Diplomatiker, urteilt über ihn: Scriptor scitus ac gravis atque, si invectiones in sui ordinis demas, nulli scriptorum Hungaricorum secundus ..... Id expertae veritatis est omnino, historiam, quam post se relinquit auctor, pro rerum indole ex vero scripsisse et graviter. Quibus rebus, uti laudem famamque integritatis, quae in historico virtus esse praecipua debet, apud bonos quosvis retulit, ita sunt hodieque non pauci, qui haud potuerunt scribendi eius libertatem aequo animo ferre (bei Schwandtner t. II, p. IX ff.).

[3]) Heft I, S. 70 der deutschen Ausgabe desselben. Das Original wird wohl mit dem übrigen litterarischen Nachlass des Verfassers in den Besitz der südslavischen Akademie zu Agram gelangt sein.

Maykovez vocatum in comitatu Crisiensi habitum, quod alias a manibus quorundam subditorum nostrorum propter notam quandam infidelitatis quam per id temporis manifeste incurrisse demonstrabantur armis expugnari feceramus, et quod tandem tamquam optimo iure ad nos devolutum, ob fidelia et multiplicia servicia fidelis nostri Egregii Blasii de Raska provisoris curie Castri nostri Budensis etc. eidem perpetuo possidendum contuleramus, quodque postea per quandam constitutionem per nos cum eodem Blasyo factam rursum ad manus nostras recepimus, simul cum villis possessionibus etc. — memorato Magistro Johanni, suis heredibus et posteritatibus universis de consensu et beneplacita voluntate Illustrissime Domine Beatricis Regine consortis nostre carissime de manibus nostris regiis dedimus, donavimus et contulimus etc. etc. Datum in Arce nostra Viennensi in festo beati Jacobi Apostoli anno Domini 1488.

Über die behördliche Einführung Dalmatas in den ihm durch vorstehende königliche Schenkung zugefallenen Besitz muss Kukuljevic die beim Domkapitel von Csazma als Locus authenticus hinterlegte Originalurkunde auch vorgelegen haben, denn er giebt (a. a. O. S. 70) wohl nicht ihren Wortlaut, aber ihr Datum — den Sonntag vor dem Feste der elftausend Jungfrauen, also den 19. Oktober 1488 — sowie die Namen der königlichen Sendboten, des Domherrn Georg und des Richters Nicolaus de Kamarja, endlich die einer Reihe von Zeugen bei dem feierlichen Akt der Installation, ohne indes über den Verbleib des betreffenden Dokuments irgend eine bestimmte Angabe zu machen.

Unserem Künstler aber war der unangefochtene Genuss seines neuen Besitztums nicht gegönnt. Schon bevor der Prior von Vrana den durch Tubero berichteten Gewaltakt gegen ihn ausführte, müssen wohl die früheren Besitzer des ihm verliehenen Gutes, die dessen — wie wir aus der Schenkungsurkunde erfahren — wegen Felonie verlustig geworden waren, Ansprüche gegen den jetzigen Eigentümer erhoben haben. Dies erhellt aus dem folgenden königlichen Erlass, der, vom 8. Juli 1489, also nicht einmal ein volles Jahr nach der Schenkung, datiert. Dalmata wird durch denselben in der ihm verliehenen Donation bestätigt, und jedermann, der da etwa glaubt, irgend welche Rechtstitel darauf geltend machen zu sollen, damit auf den Prozessweg gegen den König selbst, als den seitherigen Besitzer der Herrschaft Maykowez, sowie dessen Nachfolger gewiesen. Das königliche Reskript lautet:[1]

Mathias dei gracia Hungarie Bohemieque Rex necnon Dux Austrie etc. Fidelibus nostris magnificis futuro palatino necnon comiti Stephano de Bathor Judici curie nostre et wayvode nostro transilvano. Item egregio Thome Dragfy personalis presentie nostre locum tenenti necnon Bano vel Vicebanis regni nostri Sclavonie, preterea comitibus vel vice comitibus ac electis Juratis Nobilibus quorumlibet comitatuum, cunctis etiam alijs Regni nostri Judicibus et Justiciariis ecclesiasticis videlicet et secularibus presentibus et futuris presentium noticiam habituris salutem et graciam. Quia nos certis bonis respectibus racionabilibusque ex causis cupientes prout tenemur nobis sincere dilectum Nobilem magistrum Johannem de Tragurio, Statuarium sive marmorum sculptorem in quieto tutoque et pacifico castelli Maykovcz in Regno

[1]) Zuerst gedruckt bei G. Fejér, Croatiae ac Slavoniae cum regno Hungariae nexus et relationes. Budae 1839, p. 78; sodann korrekter nach dem im Gräflich Draskovichischen Familienarchiv zu Trakostyán verwahrten Originale im Hazai Oklevéltár 1234—1536 (Vaterländische Urkundensammlung) von E. Nagy und Genossen, Budapest 1879, S. 439—441. Kukuljevic zitiert die Urkunde nach Fejér, ohne sie jedoch im Wortlaut wiederzugeben.

nostro Sclavonie in comitatu Crisiensi habiti, universarumque pertinenciarum suarum iam pridem memorato Magistro Johanni ex facionibus et causis in litteris nostris donacionalibus superinde confectis et expressatis [sic!] de manibus nostris regijs donato conservare et nomine tutorio eundem quietum et securum reddere — universas causas et lites, si que forte occasione ipsius castelli aut suarum pertinenciarum contra eum mote essent vel temporum in processu coram vobis vel altero vestrum per quospiam emergerentur, — In nos successoresque nostros reges suscepimus suscipimusque per presentes, ita videlicet quod si quippiam aliquid juris circa ipsum castellum habere sperarent litesque adversus ipsum magistrum Johannem eiusdemque heredes movissent vel movere vellent, hij non contra eundem sed contra nos successoresque nostros agere atque nos et ipsos successores nostros requirere et causam suam persequi debebunt, quibus omnibus nos intra et extra Judicium respondere et Juri stare volumus et ad respondendum nos paratos offerimus. Mandamus idcirco Fidelitati Vestre presentium serie firmiter, quatenus a modo in posterum causae [sic!] huiusmodi si que forte coram vobis vel in Judicio vestro per quospiam contra eundem magistrum Johannem pretextu ipsius castelli aut suarum pertinenciarum mote essent vel deinceps moverentur coram vobis, acceptare vel in illis procedere nullo modo debeatis. Nos enim, ut promisimus, omnibus actoribus in Judicio et extra respondere et causas suas Juris ordine et Justicia mediante defendere volumus. Quocirca ex nunc Fideli nostro egregio Benedicto Borsway moderno directori causarum nostrarum futurisque earundem causarum nostrarum directoribus harum serie strictissime precipimus et mandamus ut causas factum dicti castelli et suarum pertinenciarum tangentes ubique tueri et defendere atque actoribus respondere debeat et teneatur suique successores debeant et teneantur, presentibus perlectis exhibenti restitutis. — Datum Bude feria sexta proxima post festum visitationis Beate Marie virginis [8. Juli], Anno domini Millesimo Quadringentesimo octogesimo nono, Regnorum nostrorum Anno Hungarie etc. tricesimo secundo, Bohemie vero vigesimo primo.

Mathias Rex manuppr.

Ad relacionem magistri Francisci prepositi Ecclesie Budensis etc.

Im Frühling des folgenden Jahres (6. April 1490) war König Matthias tot; wohl bald darauf bemächtigte sich der Prior von Vrana des festen Kastells Majkovec (wie dies Tubero berichtet), und unser armer Künstler hatte trotz königlicher Schenkungsbriefe und Schutzedikte das Nachsehen. [1]) Er wird denn auch bald nachher den undankbaren Boden seiner seitherigen Thätigkeit verlassen haben und wohl nach Italien zurückgekehrt sein, um so mehr als mit Corvins Tode unter dessen frommem und indolentem Nachfolger Wladislaus all die Renaissanceherrlichkeit ein jähes Ende und bald darauf ihre Schöpfungen durch die Türkeninvasion den Untergang fanden.

* * *

Die nächste Frage, die sich uns nunmehr aufdrängt, nachdem die allem Anscheine nach ausgedehnte, durch längere Jahre fortgesetzte Thätigkeit Dalmatas am

[1]) Urkundlich steht fest, dass die Herrschaft Majkovec nach 1490 in den Besitz Mathias Váradis, eines Bruders des Erzbischofs von Kalocsa, gelangte, der sie 1498 um 1200 Goldgulden an Franz Berislavus — wohl einen Verwandten des Vranaer Priors — verkaufte. Vergl. Des. Csánki, Das Komitat Kreuz im XV Jahrhundert (in ungarischer Sprache, in den Abhandlungen der k. Akademie, historische Wissenschaften, Bd. XV, Heft 12, S. 38, Budapest 1893).

Ofener Königshofe aufser Zweifel steht, ist diese: Lassen sich an den unter Matthias Corvinus' Ägide als Schmuck seiner Bauten entstandenen Bildwerken irgend welche mit Bestimmtheit unserem Meister zuweisen oder ihm wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit vermutungsweise zuschreiben?

Wir werden über sie von den gleichzeitigen und wenig späteren Panegyrikern und Historiographen des grofsen Herrschers — einem Galeotto Marzio, Bart. Fonzio, Naldo Naldi, Ant. Bonfinio, Nic. Oláh, Nic. Istvánfi, und wie sie sonst alle heifsen — nur recht oberflächlich unterrichtet. Am ausführlichsten noch berichtet darüber Bonfin (gest. 1502) in seinen Dekaden, die er — 1484 nach Ungarn berufen — sofort zu verfassen begann, aber erst nach Corvins Tode zum Abschluss brachte. Leider führt auch er, wie alle übrigen genannten Autoren (mit Ausnahme des letzten, der, wie wir noch sehen werden, in einem einzigen Falle einen Namen nennt) ihre Schöpfer nicht an.[1]) Laut ihm blickten in einem offenen Atrium oder auf einer Terrasse (subdivale) des Ofener Königspalastes die Statuen dreier Bewaffneter von hoch oben auf die sich Nahenden herab: in der Mitte Matthias selbst, behelmt, in einer Hand die Lanze, mit der anderen auf den Schild gestützt, in Gedanken versunken — zu seiner Rechten der Vater Johannes Hunyad, zur Linken sein Bruder Ladislaus in tieftrauriger Gebärde. In der Mitte dieses Hofes ergoss eine bronzene Fontäne ihr Wasser in ein Marmorbecken; als Bekrönung trug sie das Erzstandbild einer behelmten Pallas in hochgeschürztem Gewande. Am Eingange, der aus einem ersten, geräumigeren Hof in den eben beschriebenen zweiten führte, standen in drohender Stellung, gleichsam als Wache, zwei nackte Gestalten aus Bronze (duo ex aere statuae nudae), mit Schild, Schwert und Streitaxt bewehrt; ihre Postamente waren ringsum mit Waffentrophäen geschmückt. Aus dem ersten Hofe führte eine Doppeltreppe von rotem Marmor, an der prachtvolle Bronzekandelaber standen, zu den oberen beiden Arkadengeschossen des Palastes empor, welche mit Doppelthüren desselben Materials abgeschlossen waren; auf ihren kunstvoll gearbeiteten Bronzeflügeln

---

[1]) Doch hat Bonfinius unseren Dalmata wohl gekannt; Zeugnis dessen, dass er in seiner für Corvin 1485—1489 verfertigten lateinischen Übersetzung des Averulinoschen Architekturtraktats (handschriftlich in der Marciana) die Stelle im Künstlerkatalog, die im italienischen Original von »uno di schiavonia il quale era buonissimo isculptore« (Gaye I 204; W. von Oettingen, Antonio Averulinos Traktat über die Baukunst, Wien 1890, S. 706) spricht, frischweg übersetzte: neque ex Dalmatia Traurensis, Hispaniaque defuere statuarii. Dass er mit dem ersteren Bildhauer nur unseren aus Trau stammenden Giovanni Dalmata gemeint haben konnte, hat schon Jac. Morelli, Bibliotheca manuscripta graeca et latina Divi Marci Venetianum, Bassani 1802, t. I, p. 411 festgestellt, wenn er ihm auch — dem weiter unten angeführten Zeugnis Istvánfys folgend — irrtümlich den Namen Jacobus beilegt. — Allerdings bleibt es fraglich — und dies sei hier blofs nebenbei berührt — ob Averulino selbst an fraglicher Stelle auch den Giovanni Dalmata gemeint habe, da dieser ja zur Zeit, als jener seinen Traktat abschloss (1464), kaum schon den Ruf eines »hervorragenden Bildhauers« erlangt haben konnte. Der Umstand, dass Averulino seinen »Schiavone« zwischen »Geremia da Cremona il quale fece di bronzo certe cose benissimo« (gemeint können nur seine Medaillen sein, vor allem die Alfonsos I von Neapel) und »uno catelano« (in dem wir wohl den in Neapel beschäftigten Mattia Fortimany zu erkennen haben, s. Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 117) setzt, macht es für uns sehr wahrscheinlich, dass er unter jenem Slavonier vielmehr Francesco da Laurana verstanden habe, der sich dazumal durch seine Mitarbeit am Triumphbogen Alfons' I und seine Medaillen allerdings schon einen Namen gemacht hatte (s. im Jahrbuch 1899, S. 29).

sah man beiderseits die Arbeiten des Herkules in Relief dargestellt und darüber verkündeten zwei von Bonfin verfasste Distichen des Königs Ruhm.[1])

Ferner beschreibt Nicolaus Oláh (1493—1568), ein Neffe Königs Matthias, der später als Primas von Gran und Palatin zu den höchsten Würden des Reichs emporstieg, im königlichen Schlosse zu Visegrad, in der Nähe von Ofen an der Donau gelegen, einen Brunnen aus rotem Marmor, mit den (wohl in Relief) gemeifselten Abbildern der Musen, bekrönt von einem Cupido, der das Wasser aus einem Marmorschlauche herauspresst, sodann eine Kapelle, die einen Sakramentsbehälter und drei Altäre enthielt, mit Ornamenten und bildlichen Darstellungen (in Relief), aus reinstem Alabaster kunstvoll gearbeitet und vergoldet; endlich im unteren Schlosshof eine zweite Fontäne, gleichfalls aus Alabaster gemeifselt und von einem marmornen Säulenumgang umschlossen.[2])

Und endlich macht der um etwa zwei Menschenalter jüngere Istvánfy (1535—1615), der es vom Sekretär Oláhs zum Vizepalatin unter Rudolf II brachte, die Bronzestatuen eines Apollo und Herkules (spätere Quellen berichten auch von einer dritten der Diana) namhaft, die an einem nicht näher bezeichneten Orte im Ofener Schlosse standen; er ist es auch, der als ihren Schöpfer den Jacobus Tragurinus Dalmata anführt, dem er sodann an einer anderen Stelle seines Werkes auch die Wiederherstellung der Burg Neograd zuschreibt.[3]) Für die Feststellung des Standortes und die Identifikation der ebengenannten Statuen aber giebt uns Casp. Ursinus Velius (1493—1538), der Geheimschreiber König Ferdinands I und Erzieher seines Sohnes Maximilian, die glaubwürdigste Auskunft: seine Angaben beurkunden schon durch ihre Präzision — im Gegensatz zu den aus der Überlieferung geschöpften Istvánfys —, dass sie auf Autopsie beruhen, wie wir denn wissen, dass Velius 1527 mit Ferdinand in Ofen weilte,[4]) überdies aber mit Sicherheit voraussetzen dürfen, dass er in dessen Auftrag auch schon vorher am Hofe Königs Ludwig II gewesen sein wird, zu einer Zeit also, wo die Schöpfungen Matthias Corvinus' noch unversehrt bestanden. Velius

[1]) Ant. Bonfinii, Historia Hungarica, sive Hungaricarum rerum decades quatuor et dimidia (ed. princ. Basileae 1543), ed. Col. Agrippinae 1690 p. 460.

[2]) Nicolaus Olahus, De Hungaria et Attila (verfasst um 1536, zuerst gedruckt 1622), edit. Fr. A. Kollar, Viennae 1763, p. 26: Hujus [areae] in meditullio exsurgit fons miro artificio ex rubro fabricatus marmore cum sculptis Musarum imaginibus. Ex cujus cacumine effigies Cupidinis utri marmoreo insidens, aquam exprimit .... p. 28: Introrsus ..... extat sacellum amoenissinum operibus musaicis stratum, in quo .... reservaculum Corporis Dominici et tria altaria cum structuris et tabulis ex alabastro purissimo inaurato fabrefactis. ..... Hic [in inferioribus aedium partibus] quoque in medio areolae fons est, ex alabastro exsurgens, quem ambit ambulatio, columnis marmoreis sustentata, quae a solis aestivi ardore tuta est.

[3]) Nicol. Isthvanfi, Historiarum de rebus hungaricis Libri XXXIV (vollendet um 1606), Col. Agrippinae 1622, p. 133 (Libr. VIII, Budam occupat Solyman post cladem Mohacsensem).... Solimanus abductis Constantinopolim duabus ingeniosi operis Apollinis et Herculis statuis, quas Mathiae Regi, eiusmodi elegantiarum studioso, Jacobus Tragurinus Dalmata ex aere fusili artificiose conflaverat ..... Byzantium reversus est. Und weiter im XXVIII. Buche p. 623: Ea arx [Nogradi] dicionis olim Episcopi Vacensis, avorum nostrorum memoria, magno Nicolai Bathorii Vaciensis Episcopi [von 1475—1506] studio, multis aedificiis ac elegantibus, opera Jacobi Tragurini architecti et statuarii restaurata fuit.

[4]) Fr. Xyst. Schier, Dissertatio de regiae Budensis Bibliothecae Mathiae Corvini ortu, lapsu, interitu; edit. 2ª Viennae 1799, p. 52 nota a. Dort äufsert sich der gelehrte Historiograph der Corvina zugleich über die Glaubwürdigkeit des Velius mit den Worten: Hujus testimonium omnibus aliorum ex incerto rumore relationibus scribentium praehabendum est.

nun belehrt uns: von den drei Statuen, die Soliman nach der Eroberung Ofens im Jahre 1526 nach Konstantinopel schaffen liefs, habe der Herkules auf dem weiten Platze gestanden, der sich vor der Burg ausdehnte, während die beiden anderen innerhalb der letzteren zu seiten des Thoreinganges aufgestellt gewesen wären.[1]) Offenbar waren dies die »duo ex aere statuae nudae«, die Bonfin am gleichen Orte befindlich anführt — vielleicht die Erzbilder eines Apollo und Mars, der beiden Gottheiten, unter deren Führung sich der König gestellt hatte; dass Bonfin aber den Herkules nicht nennt, erklärt sich dadurch, weil seine Beschreibung sich nur auf das Königsschloss selbst erstreckt und das davor liegende Glacis, auf dem eben der bronzene Halbgott stand, nicht erwähnt. (Auch Istvánfy meint wohl unter dem Apollo und Herkules die beiden Statuen, die das Schlossthor flankierten; offenbar schöpfte er aus dem Werke des Italieners, dem einzigen über Matthias Corvinus, das zu der Zeit, als er schrieb, schon gedruckt vorlag. Oláhs Schrift, deren Manuskript er zweifellos auch kannte, bot ihm gerade hierin keine Auskunft.)

In der That lassen sich die drei von Velius angegebenen Statuen durch gleichzeitige Zeugnisse in Konstantinopel nachweisen. Das glaubwürdigste bietet die von Franc. della Valle bald nach dem Tode seines Helden verfasste Biographie des venezianischen Abenteurers Alvise Gritti (1501—1534), der es in seinem kurzen, auf dem Schafott beschlossenen Leben vom Handelsmakler in Konstantinopel zum türkischen Statthalter in Ungarn gebracht hatte. In der seiner Schrift eingeflochtenen kurzen Beschreibung des Hippodroms zu Byzanz führt della Valle — augenscheinlich nach eigener Beobachtung — »tre Herculi di bronzo« (wie er die drei nackten Männergestalten kollektiv bezeichnet) auf, die von Soliman aus Ofen nach Konstantinopel übertragen worden seien.[2]) Wir sehen sie auf einem Blatt mit der Ansicht des Hippodrom, das dem neuesten Abdruck der Beschreibung der Orientreise des französischen Gesandten Gabriel d'Aramont im Jahre 1547 beigegeben ist, auf einem niedrigen, aus drei gekuppelten Halbsäulen bestehenden Postament aufgestellt; die eine der drei Statuen zeigt hier allerdings — wenn uns der kleine Mafsstab der Darstellung nicht täuscht — die Formen und Pose einer nackten Venus.[3]) Endlich be-

[1]) Casp. Urs. Velius, De bello Pannonico Libri X, studio et opera A. Fr. Kollarii, Vindobonae 1762 (editio princeps) p. 16 (Libr. I): Ex urbe [Buda] ad arcem viae duae amplae fuerant, ante eam area ingens est, cujus in medio signum positum erat Herculis, opus Mathiae regis cura et impendio conflatum, ac cum quovis opere vetusto conferendum. Id cum aliis signis duobus intra arcem pro foribus locatis Turcae avulserunt, basibus tantummodo marmoreis relictis ..... p. 103 (Libr. VI): Inde [hostes] porta altera, quae ad arcem [Budensem] ducit, irruperunt summa vi atque impressione in aream patentem ac nobilitatem olim Herculis signo ex aere a Mathia rege illic collocato, quod superiori anno [1526] Turcae oppido atque arce potiti, avulsum basi marmoreae cum reliqua regia preda Constantinopolim asportaverant.

[2]) Breve narrazione della grandezza ecc. dell' Conte Alovise Gritti, Handschrift der Marciana VI 122, gedruckt im Ungarischen historischen Magazin (Magyar Történelmi Tár), Bd. III, 1857, S. 13—60. Die obige Stelle lautet S. 17: Sopra il podromo [sic!], piazza grandissima in essa città vi è una guglia di pietra [der Obelisk des Theodosius]..... Appresso vi sono tre Herculi di bronzo posti sopra una pietra di marmo circondati tutti tre d' una grossa catena di ferro, li quali Herculi erano in Ongaria nell' castello della città di Buda; et quando essa città fu presa da Solimano, furono essi Herculi mandati a Constantinopoli, et per memoria di quell' acquisto furono posti ivi com' ho detto.

[3]) Von E. Müntz reproduziert in der Gazette des beaux-arts, 1895, I, p. 109 aus: Le Voyage de Monsieur d'Aramon escript par noble homme Jean Chesnau, publié et annoté par M. Charles Schefer. Paris 1887. Der Herausgeber sagt darüber (p. LXI): Elle fait partie

richtet der Lyoner Gelehrte Pierre Gilles, der, vom König von Frankreich mit dem Ankauf von Antiquitäten beauftragt, 1550 in Konstantinopel weilte, unter genauer Angabe des Umfanges der eben erwähnten Säulenbasis, sie habe die Bronzestatue eines aus der ungarischen Beute Solimans herrührenden Herkules getragen, der indes seither herabgestürzt und vernichtet worden sei.[1]) Dies musste nach dem Vorhergehenden zwischen 1536 und 1544 erfolgt sein — wahrscheinlich durch die bilderstürmenden Janitscharen schon unmittelbar nach dem gewaltsamen Tode des aufgeklärten, der occidentalen Kultur zugethanen Grofsveziers Ibrahim Pascha (5. März 1536).[2])

Gegenüber den übereinstimmenden Berichten der vorstehend angeführten gleichzeitigen Autoren taucht erst in späteren abgeleiteten Quellen — soviel wir feststellen konnten zuerst bei dem Hermannstädter Syndikus Michael Sigler in seinem 1572 verfassten chronologischen Werke — die Angabe auf, die dritte der nach Konstantinopel entführten Statuen sei — neben denen des Herkules und Apollo — eine Diana gewesen.[3]) Worauf sich diese Nachricht stützte, ist uns unerfindlich; vielleicht war es die von Bonfin erwähnte Brunnenfigur der Pallas, die man zur Schwester Apollos umgetauft als dessen Begleiterin in den Orient ziehen liefs, wiewohl die von anderen

d'une suite de 17 gravures sur bois d'une extrême rareté, exécutées probablement à Anvers dans la première moitié du XVI[e] siècle. Elles représentent différentes vues de la Bulgarie et de Constantinople, et selon toute apparence elles ont été dessinées par un artiste qui a accompagné un des agents de Charles Quint et de Ferdinand. Leur date est antérieure à l'année 1536, car on voit se dresser dans l'Hippodrome de Constantinople, traversé par le sultan Suleyman et son cortège, les statues de bronze rapportées de Bude par Ibrahim Pacha: elles furent renversées après la mort de ce grand vézir (freundliche Mitteilung von E. Müntz). Im Text der Reisebeschreibung erwähnt ihr Verfasser Chesnau bei Gelegenheit der Schilderung des Hippodrom nur der beiden Obelisken und der Schlangensäule sowie derjenigen des Theodosius (a. a. O. p. 29). Dagegen findet sich im Bericht Jerome Maurands über seine 1544 unternommene Orientreise aufser der Anführung der vorgenannten Obelisken und Säulen auch die Stelle: Si vede inanti la porta del ditto palasso [des Grofsveziers Ibrahim Pascha] una belissima colonna marmorea fatta a la rustica, la quale, come me fu ditto, il ditto Hebrain la fece portare d' Ongria (Itinéraire de Gérome Maurand d'Antibes à Constantinople, publié et annoté par Léon Dorez. Paris 1901, p. 234). Damit ist offenbar das Postament der drei Ofner Bronzen gemeint; dieses stand somit 1544 schon leer da, sonst hätte Maurand gewiss auch seines Statuenschmuckes gedacht.

[1]) Petri Gyllii, De Topographia Constantinopoleos et de illius Antiquitatibus libri quatuor bei Banduri, Imperium orientale, Parisiis 1711 t. I p. 376: Cap. XIII. De Columnis Hippodromi. In ordine obeliscorum directo in mediam longitudinem Hippodromi septem columnae extant, quarum una ex marmore Arabico facta, perimetrum habet decem et septem pedum et octo digitorum, in qua Abramus bassa Herculem ex aere factum de Ungaricis manubiis statuerat. Sed illo extincto Hercules ...... tandem aversus et distractus est a Turcis.

[2]) Vergl. hierüber Jos. von Hammer, Geschichte des osmanischen Reichs, Pesth 1825 ff. Bd. III S. 65. Die dort angegebene Quelle des türkischen Historikers Aali (gest. 1597) steht uns nicht zur Verfügung; vielleicht enthält auch sie eine nähere Angabe über die drei Ofener Bildwerke.

[3]) Mich. Sigler, Chronologiae rerum hungaricarum bei Matth. Bél, Adparatus ad historiam Hungariae. Posonii 1735, p. 67: (Lib. I Cap. VI) 1526. Atque ita Buda, antiqua Hungarorum regum sedes per deditionem occupata est: ex qua Solymannus, pro trophaeo Pannonicae victoriae, tres aeneas statuas Herculis, Apollinis et Dianae, in vestibulo regiae a Mathia rege constitutas inter cetera sustulit. Schon diese falsche topographische Angabe muss das Zeugnis Siglers stark erschüttern.

Schriftstellern jener Spätzeit stets betonte ungewöhnliche Gröfse aller drei in Rede stehenden Bronzebilder sich mit dem Charakter eines Bildwerkes, das eine Fontäne krönte, schwer vereinbaren lässt.[1]) Wie dem auch sei, und obwohl eine solche willkürliche Umwandlung bei einem gewiss nicht als Augenzeuge berichtenden Gewährsmann plausibel erscheint, daher von vornherein gegen seine Angabe vorsichtig machen sollte, hat doch gerade sie in der Folgezeit den meisten Glauben gefunden.[2]) Wird sie doch selbst in der neuesten ungarischen Litteratur, die sich mit dem einschlägigen Gegenstande befasst, immer noch wiederholt, ohne Kenntnis oder Beachtung und Berücksichtigung der früheren, authentischeren Quellen.[3])

* * *

Doch kehren wir nach diesem längeren Abschweif zu unserer eingangs des vorigen Abschnitts aufgeworfenen Frage betreffs der Autorschaft Dalmatas an den statuarischen Schöpfungen Matthias Corvinus' zurück. Wir haben gesehen, dass keiner der Panegyriker des Herrschers — mit einer einzigen, späteren Ausnahme — für die letzteren einen oder mehrere Bildhauer namhaft macht, obwohl man meinen sollte, sie hätten, in ihrer Mehrzahl Italiener, zufolge des bei dieser Nation schon dazumal so stark entwickelten Landsmannschaftsgefühls sich bewogen fühlen sollen, zum mindesten den vom König berufenen florentinischen Künstlern diesen Ruhmestitel nicht zu schmälern. So sind wir denn in dieser Beziehung auf Vasari als unsere einzige Quelle angewiesen, da auch die neuesten Forschungen in ungarischen Archiven zu keinen Ergebnissen geführt haben.[4]) Aber — wie bekannt — nennt ja der Aretiner

---

[1]) So von Nic. Höninger in der mit Zusätzen vermehrten lateinischen Ausgabe von Geuffroys Aulae Turcicae, Basel 1577: Nihil plus ibi [Budae Solymanus] ad victoriae suae monimentum sustulit, quam aeneas statuas tres ingentes, quae Mathiae bello paceque inclyti Regis fuerant. Eae Byzantii in Hippodromo collocatae hodie visuntur. Ebenso bei Laur. Surius, Commentarius brevis rerum in orbe gestarum ab anno 1500 usque in annum 1574, Coloniae 1586, p. 149 (ed. princ. 1566): Solymanus Buda occupata arcem invisit eamque mirifice laudavit, nec quidquam inde abstulit, nisi statuas tres ingentes quae Mathiae Regis fuerant.

[2]) Vergl. z. B. des Kronhüters Petrus de Rewa 1618 gedruckte Schrift: De Monarchia et sacra Corona regni Hungariae (bei Schwandtner, Scriptores II, 711): Buda enim deserta erat, quam Solymannum ingressum fuisse, ac inde, tribus ex orichalco columnis sive tribus signis antiqui artificii, Apollinis, Dianae, et Herculis, ablatis, recessisse ..... historiarum monumenta recitant.

[3]) Ivan Nagy, Ungarische Künstler (in der historischen Zeitschrift Századok VIII (1874), 200 ff.); Franz von Pulszky, Beiträge zur ungarischen Kunstgeschichte (in der Revue Budapesti Szemle IV (1874), 229 ff.); Arnold Ipolyi, Ungarische Kunstgeschichtliche Studien, Budapest 1873, S. 196; Alex. Szilágyi, Ungarische Künstler (in der Zeitschrift Történelmi Tár, 1880); Desiderius Csánki, Die Hofhaltung Königs Matthias I, Budapest 1884, S. 67 und 170; Jul. Pasteiner, Die Architektur unter König Matthias I (in der Budapesti Szemle LXXIII (1893), S. 14 ff.); Friedr. Riedl, Die Hauptrichtungen der ungarischen Litteratur, Budapest 1896, S. 62 und 71. Alle vorangeführten Schriften sind in magyarischer Sprache verfasst.

[4]) Noch immer dient zur Orientierung deutscher Leser, denen das in magyarischer Sprache über diesen Gegenstand Publizierte (s. die vorige Anm.) Terra incognita bleibt, am besten die kleine Schrift des alten Fiorillo: Über einige italienische Gelehrte und Künstler, die Matthias Corvinus beschäftigte, Göttingen 1812. Kukuljevics Kroatisch-dalmatinische Künstler am Hofe des ungarischen Königs Matthias Corvinus, Agram 1860, bieten nur einen Auszug aus seinem öfter angezogenen Lexikon. Das Résumé eines von J. Vaisz über die

Künstlerbiograph unseren Giovanni Dalmata gar nicht (die konfusen Nachrichten, die er II, 648 und III, 118 über den rätselhaften Mino del Regno bringt, lassen sich gewiss nicht — wie man geglaubt hat — auf ihn beziehen), geschweige dass er etwas von seinem Aufenthalt in Ungarn wüsste. Überhaupt macht er unter den Florentinern, die in Ofen für den König thätig waren, neben einer Anzahl Architekten nur einen einzigen Bildhauer, Benedetto da Majano, namhaft. Darauf, dass er selbst diesen nicht als solchen, sondern als Intarsiator am Königshofe einführt, ist nicht viel Gewicht zu legen; brauchte er doch die daraus fliefsende Anekdote, um sie als Beweggrund dafür zu verwenden, dass der Künstler seine bisherige Thätigkeit als »Legnaiuolo« aufgab und sich der Skulptur zuwandte (III, 334).

Überblicken wir nun die Ofener Bildwerke, von denen uns Kunde erhalten ist, so können wir darunter, wenn überhaupt irgend welche, dann nur die drei Statuen Johann Hunyads und seiner beiden Söhne mit einiger Wahrscheinlichkeit für Benedetto in Anspruch nehmen. Sie waren dort die einzigen Marmorstatuen (wir glauben dies daraus schliefsen zu dürfen, weil Bonfin bei den übrigen allen betont, es seien Bronzewerke gewesen), und wir wissen ja, dass unser Künstler sich Zeit seines Lebens ausschliefslich als Marmor-, nicht auch als Bronzebildner bethätigte.

Ergebnisse seiner Forschungen zur Kunstgeschichte Ungarns aus italienischen Quellen gehaltenen akademischen Vortrags bringt die Ungarische Revue, Budapest 1884, Bd. IV, S. 76—78. Leider hat ein früher Tod den jungen Gelehrten verhindert, seine Arbeit in endgültiger Form zu veröffentlichen. Neuerdings hat E. Müntz in dem zweiten seiner unter dem Titel: La Propagande de la Renaissance en Orient pendant le XV[e] siècle. La Hongrie. in der Gazette des beaux-arts 1894 II, 353 ff. und 1895 I, 105 ff. veröffentlichten Artikel die bisher betreffs der Kunstübung am Hofe Königs Matthias bekannt gewordenen Nachrichten mit der bei ihm gewohnten Sorgfalt und Vollständigkeit zusammengetragen, wobei er leider auch den Irrtum in Bezug auf die Diana-Statue in Konstantinopel wiederholt. — Was die Arbeiten Filippino Lippis für Matthias Corvinus anlangt, so sei uns die folgende ergänzende und aufklärende Notiz darüber gestattet. Vasari (III, 467) spricht von zwei Tafeln, die der Künstler dem König übersandte und fügt, ohne ihren Gegenstand näher anzugeben, hinzu, Lippi hätte auf einer davon den letzteren nach dessen Medaillen portraitirt. Nun führt Lippi in seinem Testamente (publiziert von Milanesi im Buonarroti, 1884, p. 409) »duas tabulas immaginum Virginis Mariae et aliorum Sanctorum« an, die er auf des Königs Bestellung gemalt habe. Aber das folgende Epigramm Ugolino Verinos rühmt aufserdem ein aus gleichem Anlass entstandenes heiliges Abendmahl:

De caenaculo Christi, quam tabulam Phylippus Florentinus pictor insignis pinxit regi Pannoniae.

Qui cupis aeterni convivia noscere Christi,
Ultima discipulis cum data caena fuit,
Aspice pictoris spirantia dona Phylippi,
Pictaque non dices, sed magis ora loqui.

(Publiziert aus der Handschrift der Laurentiana, plut. XXXIX No. 40, Ugolini Verini Libri VII Epigrammatum ad Mathyam regem, fol. 76[v] bei Eug. Abel, Litteraturgeschichtliche Denkmäler [Irodalomtörténeti Emlékek], Budapest 1890, II, 354 und jüngst auch von H. Brockhaus in der Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz, Leipzig 1897, S. IV.) Dies war somit entweder ein drittes für Corvin gefertigtes Gemälde Filippinos, oder aber verbirgt es sich im Testamente unter der unzutreffenden Bezeichnung der »tabula aliorum Sanctorum«. Der König aber mochte als Donator auf dem Marienbilde oder der Tafel mit den Heiligen dargestellt gewesen sein. — Über die Schicksale des Boten, der die Gedichtsammlung Verinis im Auftrage des Verfassers 1484 nach Ofen überbrachte, will ich an anderem Orte berichten.

Wir kennen ihn ferner als den Schöpfer ausgezeichneter Portraitbüsten; sollte er sich nun als solcher nicht dem Könige empfohlen haben, als es galt, die Statuen seines Hauses herstellen zu lassen? Aufserdem wird man sein hervorragendes Dekorationstalent gewiss für eine oder die andere der Fontänen, für einen oder mehrere der Altäre und Tabernakel, deren Existenz uns namentlich im Schlosse zu Visegrad überliefert ist, in Kontribution gesetzt haben.

Für die anderen statuarischen Bildwerke in der Ofener Königsburg, also vor allem für die Bronzestatuen des Herkules und der beiden nackten »Thürhüter«, sowie die der Pallas über der Fontäne des Schlosshofes hätten wir uns sodann zwischen den beiden Tragurenser Künstlern Giovanni und Jacopo zu entscheiden. Allein ehe wir dies thun, wollen wir uns doch zuerst fragen, ob denn überhaupt die Existenz des letzteren durch das ganz allein stehende Zeugnis eines späteren, nur aus der von seinen Altvordern überkommenen Tradition schöpfenden Geschichtschreibers auch mit einer jeden Zweifel ausschliefsenden Gewissheit gewährleistet sei. Erscheint es nicht auffallend und unwahrscheinlich — wenn auch nicht absolut unmöglich —, dass das kleine dalmatinische Städtchen zwei so ausgezeichnete Bildhauer zu gleicher Zeit hervorgebracht habe, dass beide sich sodann am Hofe des Ungarkönigs zu so hervorragender Stellung aufgeschwungen hätten, dass aber trotzdem das Dasein des einen durch gar keine gleichzeitige urkundliche oder litterarische Zeugenschaft verbürgt wurde? Erscheint es dagegen allzu kühn, anzunehmen, bei jenem späten Zeugnis Istvánfys liege eine Verwechselung der Taufnamen vor, wie sie bei deren naher klanglichen Verwandtschaft und gleich beliebtem Gebrauch nicht zu den Unmöglichkeiten gehören möchte? Damit wären alle vorgebrachten Bedenken aus dem Wege geräumt — allerdings auch der problematische Jacobus Tragurensis aus der Kunstgeschichte eliminiert und Giovanni Dalmata als sein legitimer Nachfolger eingesetzt.

Wohl führt Kukuljevic[1]) aufser dem ungarischen Geschichtschreiber noch eine zweite Autorität für Jakob von Traù — oder Statilic, wie er ihn tauft — ins Treffen in der Person des kroatischen Dichters Kavanjin, der in der zweiten Hälfte des XVII Jahrhundert die Gelehrten und Künstler seiner Heimat in einem umfangreichen Gedichte besang. Näheres über den Autor und sein Werk — ob es gedruckt oder nur handschriftlich und wo vorliege — wird nicht mitgeteilt. Dieser nun spricht in den bezüglichen, von dem genannten Gewährsmann im Wortlaut abgedruckten Versen seines Gedichtes von »Johann Statil, der in Rom einst ein berühmter Künstler gewesen, und von Jakob, der in Waitzen Kunstwerke geschaffen habe, die noch zur Zeit die Bewunderung der Welt erregen«. — Aber abgesehen davon, dass die in Rede stehende Quelle um zwei Jahrhunderte jünger ist als die beiden Meister, die sie unter anderem besingt, so erweist sie sich bei näherer Prüfung auch sonst als sehr wenig vertrauenerweckend. Dem Giovanni Dalmata giebt sie einen Namen, der mit seinem urkundlich überlieferten (Duknovich) nichts gemein hat; sie weifs nur von seiner römischen Thätigkeit, nichts aber von der am Königshofe zu Ofen, was den Schluss sehr nahe legt, ihr Verfasser habe sich gar nicht am Geburtsorte Dalmatas über dessen Lebensschicksale unterrichtet, denn dort musste doch die — schriftliche oder mündliche — Überlieferung auch über die letzterwähnte Episode seines Schaffens sich erhalten haben. — Von Jacopo di Traù aber kennt der kroatische Dichter nur Arbeiten in Waitzen — gewiss verbergen sich dahinter die für den Bischof dieser Stadt im Schlosse Neograd ausgeführten Bauten — und sagt nichts über die in der Burg zu

[1]) Leben südslavischer Künstler, Agram 1868, Heft V, S. 56ff.

Ofen. Und doch, sollte man meinen, müssten gerade diese, da sie schon um der Person des Bestellers willen jene an Bedeutung weit übertrafen, im Andenken der Nachwelt für ihren problematischen Schöpfer den höchsten Ruhmestitel gebildet haben! Alles dies zusammen erwogen, gelangen wir zu der Überzeugung, der kroatische späte Dichter habe in den Jacopo betreffenden Versen lediglich die eine Stelle des Istvánfyschen Geschichtswerkes — und auch sie nicht einmal in richtiger Fassung — ausgemünzt, während ihm die andere, wichtigere betreffs der nach Konstantinopel überführten Statuen entgangen war. Somit erweist sich die vermeintliche Quelle Kukuljevics, auf die er so viel Gewicht legt, als aus der trüben Überlieferung des genannten Historiographen abgeleitet.

Dass durch unsere Hypothese eine bislang völlig unbekannte Seite im künstlerischen Schaffen Giovanni Dalmatas enthüllt würde, böte keinen Grund, sie von vornherein zu verwerfen. Er mochte ja — wie so mancher andere seiner italienischen Kunstgenossen auch — blofs die Modelle zu den Bronzestandbildern geliefert haben, und ihre Herstellung mochte sodann anderen, in der Gusstechnik erfahrenen Händen anvertraut worden sein. Wir erinnern nur daran, dass zwei Oheime des berühmtesten Bronzegiefsers des Cinquecento, Baccio und Francesco Cellini, auch in den Diensten des Ungarkönigs standen; möglicherweise war die Kunstfertigkeit, der ihr Neffe später den gröfsten Ruhm dankte, schon bei ihnen heimisch, wenn Vasari sie auch nur als Architekten und Dekorateure aufführt. — Auch dass dem Giovanni Dalmata infolge unserer Hypothese die Bethätigung als Baumeister im Dienste des Bischofs von Waitzen zufiele, würde kein Hindernis seiner Substitution für Jacopo di Traù bilden; wissen wir ja doch, dass die Künstler der Renaissancezeit sich in allen Sätteln zurechtfanden, wenn Not an Mann ging. Überdies wird es sich bei jener von Istánfy angeführten Wiederherstellung der Burg von Neograd kaum um die Schöpfung eines architektonischen Wunderwerkes gehandelt haben.

Fassen wir nun zum Schluss die sicheren und wahrscheinlichen Ergebnisse unserer bisherigen Ausführungen zusammen, so lauten sie wie folgt:

Giovanni Dalmata war längere Zeit hindurch — wohl schon vom Beginn der achtziger Jahre, wo er (wie wir im zweiten Teil dieser Studie sehen werden) aus Rom verschwindet — bis zum Tode des Königs Matthias im Jahre 1490 für diesen mit bedeutenden Aufträgen beschäftigt; das letztere muss aus der namhaften Entlohnung geschlossen werden, die ihm der König für seine Arbeiten durch Verleihung des Adels und eines beträchtlichen Landbesitzes zu Teil werden lässt.

Der blofs aus einer einzigen, um gut ein halbes Jahrhundert späteren Quelle bekannte Bildhauer und Architekt Jacopo di Traù hat wahrscheinlich gar nicht existiert; es liegt vielmehr bei ihr vermutlich eine Verwechselung des Taufnamens Giovanni Dalmatas vor. In ihm werden wir somit den Schöpfer der jenem angeblichen Landsmann zugeschriebenen Bildwerke in der Ofener Königsburg zu sehen haben. Aufserdem mag er auch noch manche der Marmorskulpturen im Schlosse zu Visegrad, von denen uns berichtet wird — zwei Fontänen, drei Altäre, ein Sakramentshäuschen —, gemeifselt haben; war er doch mit Arbeiten solcher Art von Rom her wohl vertraut, und ragten doch seine dortigen Schöpfungen — wie dies auch von den Visegrader Bildwerken eigens hervorgehoben wird — durch ihre reiche ornamentale und figürliche Ausstattung besonders hervor.

* * *

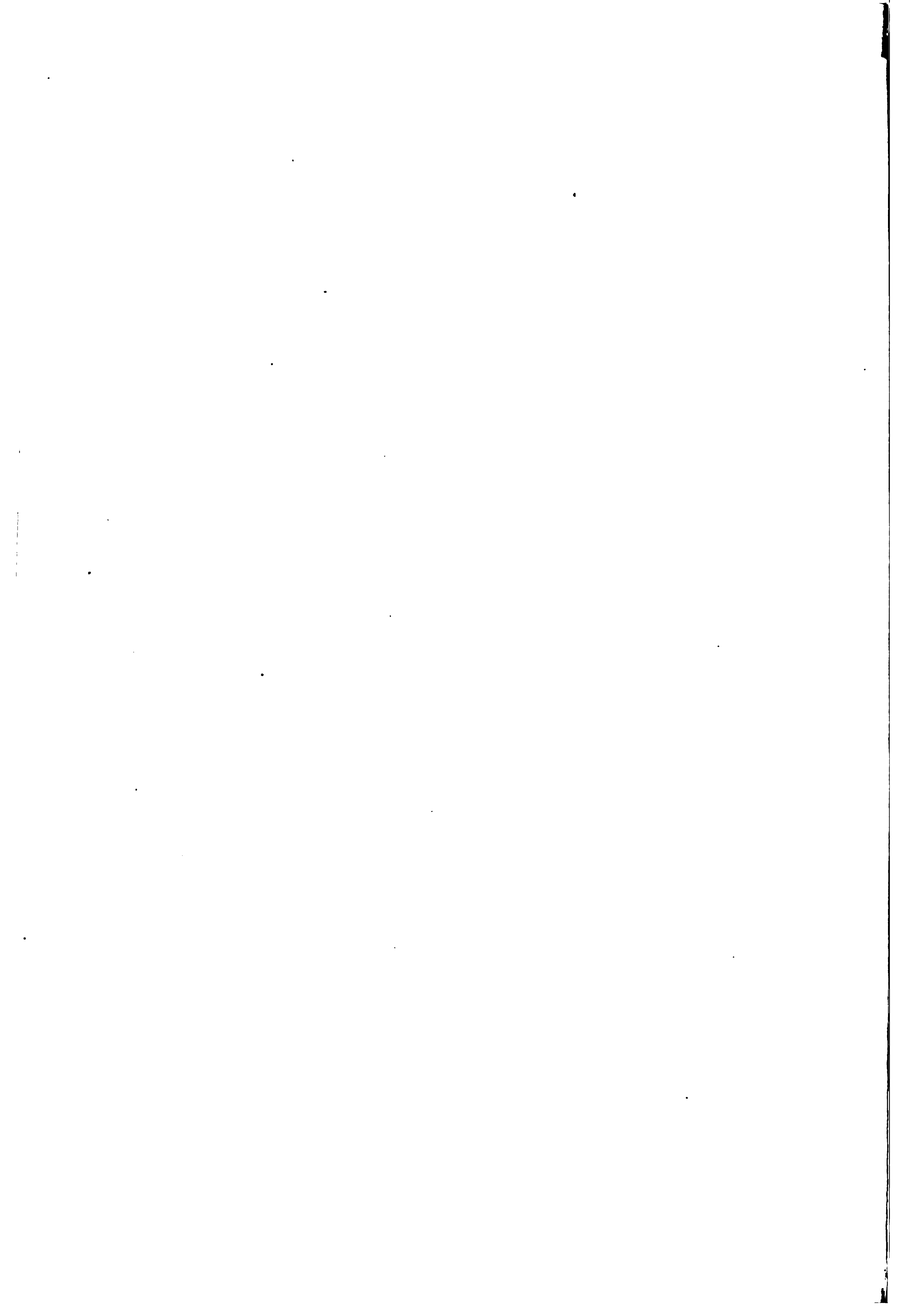
II.

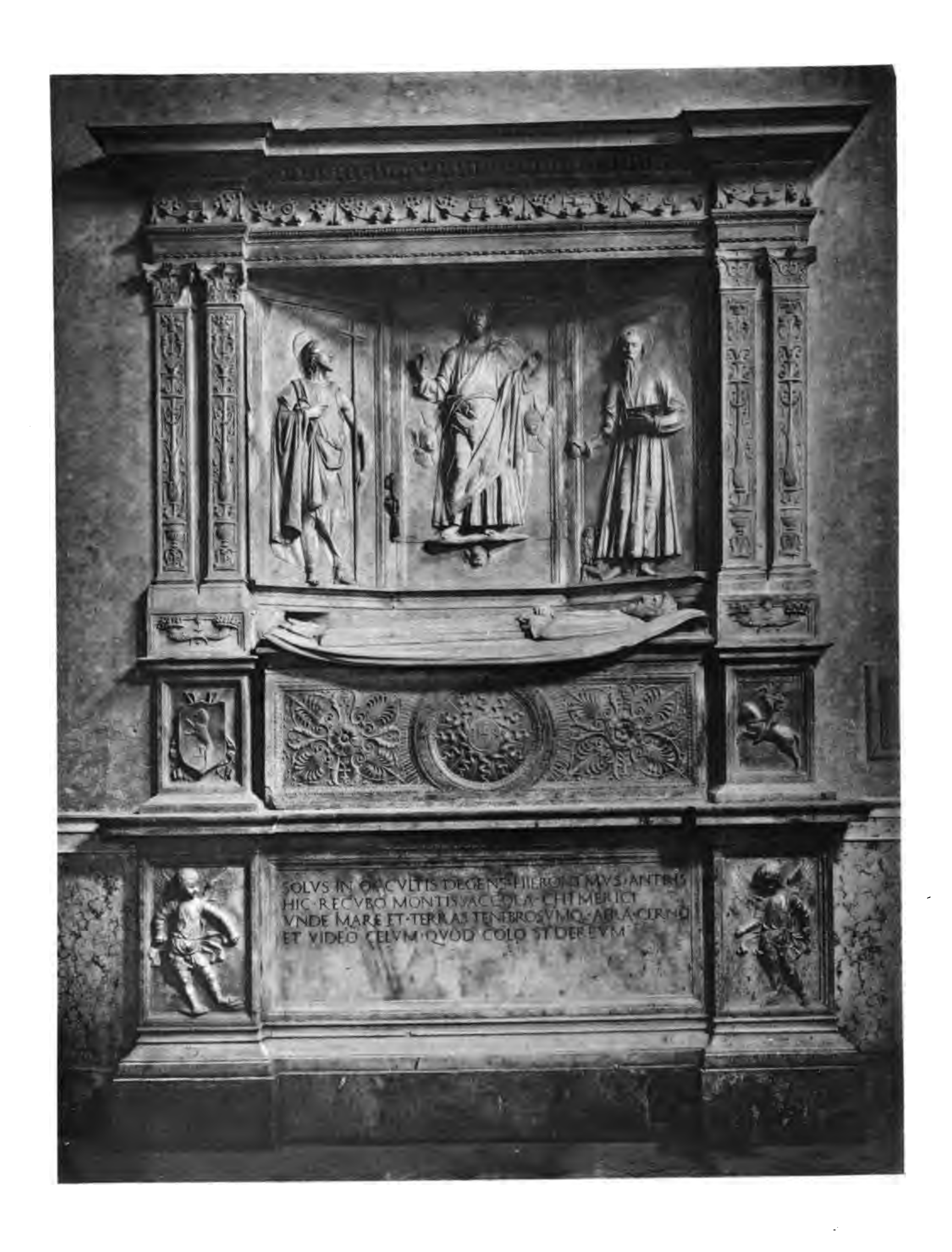
Mit dem Tode Matthias Corvins verschwindet Dalmata für beinahe zwanzig Jahre aus unserem Gesichtskreise. Kein Anhalt bietet sich zu einer Vermutung, geschweige denn Feststellung dessen, wo und womit beschäftigt er diese lange Zeit zugebracht haben möchte. Dass er noch weiter in Ungarn geblieben, ist bei dem unmittelbar nach jenem Ereignis erfolgten Umschwung der Verhältnisse daselbst in einer für jegliche künstlerische Aspiration wenig verlockenden Richtung nicht wahrscheinlich. Auch widerstreitet solcher Annahme die Aussage Tuberos — wenigstens implicite. — Ob der Künstler, durch die schlimmen Erfahrungen, die er am Königshofe gemacht, verbittert, sich vielleicht in seine Heimat zurückgezogen und dort wohl gar unthätig verharrt habe — wer kann es wissen? Um hierüber zum mindesten nach einer Richtung Aufklärung zu gewinnen, gälte es die Kirchen seiner Vaterstadt und der benachbarten Orte nach Arbeiten seiner Hand zu durchsuchen, was bis jetzt leider nicht geschehen ist.[1]) — Nach Italien scheint er nicht zurückgekehrt zu sein, sonst besäfsen wir dort Kunde von einer oder der anderen Schöpfung von ihm aus dieser Spätzeit, denn unerkannt könnte sie bei dem regen Betrieb der kunsthistorischen Forschungen während der letzten Dezennien und in Anbetracht der so leicht kenntlichen Merkmale seiner Stilweise und Meifselführung bis heute nicht wohl geblieben sein. Das einzige Bildwerk, das unseres Wissens hierfür in Anspruch genommen werden könnte, eine Lünette mit dem von Engelputten gehaltenen Wappen Alexanders VI, jetzt in einem der Säle des Appartamento Borgia, trägt wohl — wie wir weiter unten bei dessen Besprechung noch näher sehen werden — manches Charakteristikum seiner Kunst, doch aber nicht in so völlig entscheidender Weise, dass wir darin nicht auch mit gleicher Wahrscheinlichkeit die Hand eines sich eng dem Meister anschliefsenden Schülers vermuten könnten. Wir vermögen daraus sonach die Anwesenheit Dalmatas in Rom während der Regierungszeit Alexanders VI (1492—1503) nicht mit absoluter Gewissheit herzuleiten.

Erst im Jahre 1509 taucht unser Held wieder mit einem sicheren Werk seines Meifsels — vermutlich wohl dem letzten, das er geschaffen — vor uns auf. Es ist das Grabmal des Beato Girolamo Gianelli in der Sakramentskapelle des altehrwürdigen Domes S. Ciriaco zu Ancona.[2]) — Einem Patriziergeschlecht der Stadt entsprossen, hatte sich der fromme Franziskanermönch nach einem Leben werkthätiger Menschenliebe, dem Beispiel seines grofsen Namensvetters und Schutzheiligen folgend,

[1]) R. von Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften (Wien 1884) Bd. IV S. 207, 230 u. 222 macht auf den Grabstein des Bischofs Jakob Furlon (gest. 1483) im Baptisterium des Domes von Traù, und auf das lebensgrofse Relief eines hl. Hieronymus mit dem Löwen über dem Hochaltar des letzteren als Arbeiten des ausgehenden XV Jahrhunderts aufmerksam, ohne sie jedoch näher zu charakterisieren. Vielleicht liefse sich aus den beiden (dem Verfasser nicht zugänglichen) Spezialwerken: G. Lucio, Memorie della città di Traù, Venezia (1574) und V. di Celio-Cega, Le chiese di Traù (Spalato 1855) Näheres über sie und ihre Schöpfer wie auch über etwa sonst noch dort vorhandene Bildwerke aus der in Frage kommenden Epoche ermitteln.

[2]) Das Verdienst, auf Grund der weiter unten (S. 239 Anm. 2) angegebenen italienischen Quellen zuerst darauf als ein Werk Dalmatas hingewiesen zu haben, gebührt Iwan Kukuljevic; durch ihn wurden auch wir auf dasselbe aufmerksam. E. Müntz, in dem S. 226 Anm. 1 zitierten Artikel der Chronique des arts, wurde durch die »Kroatische Encyklopädie« darauf geleitet, führt aber a. a. O. blofs die neueren Guiden von Ancona als Gewährsmänner dafür an, nicht auch die frühere Quelle, aus der sie alle geschöpft haben.





GIOVANNI DALMATA

GRABMAL DES BEATO GIROLAMO GIANELLI

IM DOM ZU ANCONA



in die Einsamkeit des Monte Conero (halbwegs zwischen Ancona und Loreto) zurückgezogen, wo er den Rest seiner Tage in einer der uralten Eremitengrotten, die über die Hänge des Berges verstreut sind, in stiller Betrachtung über irdische und himmlische Dinge zubrachte, wie uns die Distichen der — vielleicht von ihm selbst verfassten — Inschrift seines Grabdenkmals berichten:

SOLUS IN OCCULTIS DEGENS HIERONYMUS ANTRIS
HIC RECUBO MONTIS ACCOLA CHYMERICI
UNDE MARE ET TERRAS TENEBROSUMQUE AËRA CERNO
ET VIDEO CELUM QUOD COLO SYDEREUM.

Fünf Tage vor seinem Tode, am 23. April 1506, beschied der fromme Einsiedler einen Notar und einige Zeugen aus der Stadt zu sich heraus und setzte in dem mit ihrem Beistand errichteten Testament die Kommune zur Erbin seiner gesamten irdischen Habe ein. Aus diesem Grunde, wohl auch um der Aureole der Heiligkeit willen, die des Volkes Stimme schon bei Lebzeiten dem hochverehrten Sohne der Heimat zugeteilt hatte, erachtete es die Stadtbehörde für ihre Ehrenpflicht, die Leiche in feierlicher Prozession einzuholen und im Dom provisorisch beizusetzen, sowie dem Hingeschiedenen auf öffentliche Unkosten ein würdiges Grabdenkmal zu errichten. Der Ausschuss angesehener Bürger, der zur Verwirklichung des letzteren Beschlusses niedergesetzt ward, betraute sodann den »Architekten Giovanni da Traù«, d. h. unseren Dalmata, mit dem Werke.

Diesen Verlauf der Angelegenheit erfahren wir durch den übereinstimmenden Bericht der gleichzeitigen Chronisten Lando Ferretti und Bartol. Alfeo, von denen der erstere durch seine Zeugenunterschrift in dem noch vorhandenen Testament Gianellis sogar als dessen persönlicher Freund dokumentiert ist.[1]) Den Namen des ausführenden Künstlers aber nennt nur eine um gut anderthalb Jahrhunderte spätere Quelle, nämlich der Geschichtsschreiber seiner Vaterstadt, Giuliano Saraceni.[2]) Da er indes

[1]) Die nur noch in einer Abschrift vom Jahre 1667 im Kommunalarchiv zu Ancona bewahrte bis 1532 reichende Chronik Ferrettis berichtet: [La salma del B. Gianelli] fu posta in una cassa funerale impecciata, e furono eletti dal Senato alcuni cittadini con commissione che dell' avere pubblico facessero fabbricare un' onorata cappella alla mano destra dell' altare maggiore di detta chiesa cattedrale, là dove fu eretto quell' onorato sepolcro di marmo, quale ancora oggi si vede con fregi d' oro e con alcuni versi. Ähnlich in der Kopie der Chronik Bart. Alfeos ebendort: Posto in una cassa, li Commissari fecero fare la Cappella e l' onorevole sepolcro, ove al presente riposa in pace. — Das Testament Gianellis befindet sich im Archivio Notarile, Rogiti di Giacomo di Cristoforo da Massignano a. a. et diem.

[2]) Giul. Saracini, Notizie storiche della città di Ancona, Roma 1675, p. 298: Per il detto deposito fatto fare a pubbliche spese dalla Comunità, furono deputati alcuni nobili Consiglieri, quali furono Giovanni Gabrielli, Giuliano Saracini (avo di me scrittore delle presenti Notizie, havendo io ancora il suo nome) Bartolomeo Brinei, Ciriaco Bonarelli, e Giovanni Buscaratti, che si servirono di un tale architetto Giovanni da Traù, città nella Dalmazia, e fu finito l' anno 1509 (folgt eine kurze Beschreibung des Grabmals). Urkundliche Gewissheit über die Person des ausführenden Künstlers hätten wohl die Protokolle des Senats geboten — leider aber fehlen sie im Kommunalarchiv für die in Betracht kommenden Jahre. — Die Angaben Saracinis haben alle späteren Autoren ohne weiteres übernommen, so Camillo Albertini in seinen handschriftlichen Croniche Anconitane (Arch. comunale), so des Conte A. Maggiori Guida di Ancona (1821) p. 9 und 53, A. Leonis Ancona illustrata (1832), P. Politi, Le architetture e pitture anconitane delineate e descritte (1834), Agost. Peruzzis La chiesa Anconitana (1845) p. 196, bis auf die neuesten Führer herab: Guida di Ancona e dei suoi dintorni (Ancona, Morelli 1884) p. 34 und Car. Ciavarinis Guida di Ancona, descritta nella storia e nei monumenti (Ancona, Santoni 1884) p. 198.

unter den Mitgliedern des Exekutionskomitees auch einen seiner Ahnen anführt, so verdient seine Angabe eben um dieses Umstandes willen mehr Glauben als die erste beste überlieferte Nachricht, deren Ursprung völlig im Dunkel liegt. Übrigens erhält ja — wie wir gleich sehen werden — seine Aussage vor dem Werke selbst ihre volle Bestätigung. — Was aber die im Senatsbeschluss betonte Errichtung einer Kapelle für die Aufstellung des Denkmals betrifft, so ist sie cum grano salis zu nehmen. Zur Zeit der letzteren bestand nämlich die Kapelle links vom Chor, wo das Monument auch heute noch seinen Platz hat, schon seit langem; das Patronatsrecht über dieselbe übte dazumal die adelige Familie Lucci, deren Oberhaupt Lodovico di Pietro Lucci da S. Severino mit der Schwester Gianellis vermählt war. Dies erklärt die Wahl des Platzes; infolge ihrer neuen Bestimmung aber wird die Kapelle gewiss auch einer Restauration und Ausschmückung unterzogen worden sein.

Die beigegebene Abbildung des Bildwerkes, womit wir beschäftigt sind, überhebt uns einer eingehenden Beschreibung desselben. Wir können uns darauf beschränken, diejenigen seiner stilistischen Merkmale hervorzuheben, die es als ein Erzeugnis des Meifsels Giovanni Dalmatas ausweisen.

Dass er kein typenbildendes Talent war — wie wir dies schon aus seinen bisher bekannten Werken abstrahieren konnten —, beweist auch seine letzte Arbeit: er wiederholt darin einfach jene Art des römischen Grabmals, wie sie Andrea Bregno für das Monument Lebretto (1465) erfunden — die unbekannten Bildner der Denkmäler Capranica (nach 1465), Coca (nach 1477) und Ortega Gomiel (zwischen 1492 und 1503) weiter ausgebildet hatten. Und zwar kopierte Dalmata völlig genau die beiden letzteren, mit der einzigen Ausnahme, dass er ihre durch eine Freske bezw. eine Medaillonbüste geschmückte ebene Nischenrückwand durch eine dreiseitig vertiefte ersetzte und deren Flächen mit den Hochreliefgestalten des segnenden Erlösers, des Täufers und des hl. Hieronymus in Begleitung eines seltsam verkrüppelten zwerghaften Löwen belebte. Ähnliches war übrigens vor ihm auch schon vorgekommen — am frühesten am Mella-Grabmal (1467); bald nachher hatte Dalmata selbst im Verein mit Andrea Bregno das Motiv an ihr Monument Roverella übernommen (1476), und der erstere allein hatte es an seinem Eroli-Grabe (1479), in dem er übrigens auch durchaus dem Lebretto-Typus folgte, in den Gestalten Christi und der beiden Apostelfürsten wiederholt, die in ihrer allgemeinen Anordnung ganz und gar an die analogen am Gianelli-Denkmal gemahnen.[1] Dem Roverella-Grabmal, sowie einem zweiten Denkmal, wovon Tschudi (Jahrbuch IV S. 183 und 184) Bruchstücke in den vatikanischen Grotten nachweist, entnahm Dalmata auch die Anregung zur Form der Nische am Gianelli-Grab: während diese dort — abweichend von allem bisher Gewohnten — in flachem Bogen verläuft, dessen Rundung die Reliefplatten folgen[2]), hat der Künstler hier ihre prismatische Vertiefung beliebt und dabei seine Gestalten ebenso stillos wie dort frischweg auf das Gesims gestellt, womit er die Nische in beiden Fällen unmittelbar über der Sarkophagfigur der Höhe nach in zwei Hälften gliedert.

Hat Dalmata, was die Komposition seines Spätwerkes anlangt, sklavisch seine obengenannten Vorbilder befolgt, so ist es ihm trotzdem nicht gelungen, im En-

---

[1]) Nr. 206, 207 und 223 der vatikanischen Grotten. Eine Abbildung des Monuments nach Grimaldis Zeichnung bei Ciampini, De aedificiis sacris, Rom 1693, Taf. XXII H.

[2]) Ähnlich war auch die Struktur des Altars in S. Marco, wovon einige Bruchstücke jetzt in der Sakristei dieser Kirche bewahrt werden (s. Tschudi, a. a. O. S. 185).

semble des Aufbaus ihre schönen Verhältnisse zu wahren. Ihrer eleganten Schlankheit gegenüber präsentiert sich das Gianelli-Denkmal allzusehr in die Breite gezogen, wozu der Umstand beiträgt, dass ihm der bei den römischen Monumenten gleichsam sanktionierte Abschluss nach oben mittelst eines geschwungenen Flachgiebels fehlt. Auch ist der doppelte Sockel gegen den eigentlichen Körper des Denkmals darüber zu hoch geraten. Dieser selbst ist in seiner architektonischen Gliederung zierlich und fein, im ornamentalen Schmuck von graziösen Motiven und präziser Ausführung. Beide stehen übrigens durchaus unter dem Banne der Manier Andrea Bregnos und seiner Schule (vergl. dessen aus Amphora- und Kandelabermotiven zusammengesetzte Pilasterfüllungen an den Altären in Siena, Rom und Viterbo, an den Grabmälern Alanus und Savelli, an den Brüstungspilastern der Sixtina-Cancellata — von den aus ineinander gesteckten einzelnen Kelchblumen gebildeten Friesfestons ganz zu schweigen).

Dalmata selbst besafs ja nur ein sehr bescheidenes dekoratives Talent (es ihm mit Tschudi, a. a. O. S. 189, ganz abzusprechen, geht heute nicht mehr an, selbst wenn man der Zuteilung der ornamentalen Brüstungsfüllungen der Cancellata an ihn zweifelnd gegenübersteht). In löblicher Erkenntnis dessen überliefs er auch den ornamentalen Teil an seinen Schöpfungen anderen Händen (Tebaldi-, Pauls- und Roverellagräber), oder bediente sich dazu — wie im vorliegenden Falle — von anderen erfundener Motive, die er höchstens neu kombiniert. Die Mühe, die ihm selbst dies verursacht, kann er trotzdem nicht ganz verbergen. Dass ihm dabei das Erfordernis stilistischer Einheit verschlossen blieb, zeigt der erste Blick auf den Sarkophag unseres Denkmals: wie zusammenhanglos steht sein Dekor dem der übrigen Teile gegenüber! Fast wäre man geneigt, darin eine andere Hand und Zeit zu vermuten, um so mehr, da wir aus den Quellen wissen, die Leiche sei in einem vorhandenen Steinsarge geborgen worden, und die Verschiedenheit des Materials (gelblicher dichter Kalkstein am Sarkophag, bläulich-grauer geaderter Marmor am übrigen Monument) keinen Zweifel darüber lässt, dass wir jene ursprüngliche Tumba vor uns haben. Allein der Umstand, dass die Verzierung in den Feldern zu Seiten des Chrisma des hl. Bernardin — wenigstens in ihren einzelnen Bestandteilen — auch an anderen Bildwerken unseres Meisters vorkommt, und dass die flach-anaglyphe, gleichsam durch Vertiefung des Fonds herausgeholte Art ihres Reliefs sich auch sonst bei ihm nachweisen lässt, spricht doch zu gewichtig für seine Autorschaft. Auch die Voraussetzung ist gewiss nicht statthaft, der — wie das Chrisma beweise — schon vorher für ein Mitglied des Ordens verwandte Sarg sei seines Inhalts entledigt worden, um die Hülle des später Verblichenen aufzunehmen. Es bleibt demnach blofs die Deutung möglich, Dalmata möchte die ursprünglich glatte Fläche des Steinkastens nachträglich, als er ihn seinem Denkmal einzufügen hatte, in dieser Weise dekoriert haben. Damit erklärt sich auch die auffallend schlichte, selbst jeder Profilierung entbehrende Form des Sarkophags, die in der gesamten römischen Sepulkralskulptur der Renaissance — mit alleiniger Ausnahme des Sarges Pauls II an dessen Grabmal von Dalmata selbst! — nicht ihresgleichen hat und namentlich bei einem so späten Erzeugnis derselben sonst ganz überraschend wäre.

Was aber die obenerwähnten Analogien betrifft, so sei darauf hingewiesen, dass sich sämtliche konstitutiven Elemente der Dekoration der Sarkophagwand am Sockel der rechten Hälfte der Sixtina-Cancellata wiederfinden (an dem ja Dalmata neben Mino und wohl auch Andrea Bregno mitgearbeitet haben mochte), dass ihre Schotenpalmette (ein von Mino nach Rom verpflanztes Gewächs!) an der Inschriftstafel des

Pauls-Grabmals ganz identisch vorkommt und ihre Rosetten sich am Portal des Tempietto zu Vicovaro im Bande zwischen der Lünette und der Archivoltschräge vielfach wiederholen. Ein ganz ähnliches flaches Relief aber wendet Dalmata an bei den Arabeskenranken um die Löwenköpfe der vom Pauls-Grabe stammenden Platte im Louvre, sowie bei jenen, mit denen er die Zwickel um die Medaillons der Verkündigung zu Vicovaro ausfüllte (in Rom bieten sonst etwa nur noch die Ornamente an Schild und Harnisch des hl. Michael am Lebretto-Monument ein Beispiel analoger Behandlung). Nebenbei sei hier noch bemerkt, dass von den beiden Wappen in den Postamenten der Doppelpilaster das linke mit dem steigenden Pardel der Familie des Verstorbenen angehört, der hl. Georg (?) zu Pferde unter dem »Rastrello« mit den französischen Lilien (dem Lohne Karls von Anjou für die Hilfe Anconas in der Schlacht von Benevent) dasjenige der Stadtkommune darstellt.

Um nun noch einige der typischen Besonderheiten anzuführen, welche — wie sie an allen Arbeiten Dalmatas, bald die eine, bald die andere entschiedener betont, wiederkehren — so auch an der gegenwärtigen wahrzunehmen sind, sei an die überschlanken Gestalten mit ihren langen Armen, an die langgezogenen schmalen Gesichter von halb mürrischem, halb stümpfsinnigem Ausdruck, mit den langen, in einzelne Strähnen auseinandergekämmten Spitzbärten, an ihre »an den Schläfen eingedrückten, über der Nase spitz vordrängenden Stirnen« (Tschudi S. 172), die geraden »nach dem Ende zu etwas verdickten Nasen, die schmalen, spitz auslaufenden Ohrläppchen« (S. 170 — am Täufer besonders markiert), endlich an die Art erinnert, »wie von der breiten, kräftigen Mittelhand aus die mäfsig gestreckten Finger in einen spitzen Winkel zusammengeführt werden« (S. 183, man sehe besonders die Linke Christi und die Rechte des Täufers, aber auch die Hände der beiden Sockelengel). Man beachte ferner die auffallende Ähnlichkeit im Haupte des Toten mit dem Gottvater des Roverella-Grabes. Für Dalmata ungewöhnlich einfach und edel ist die Anordnung der spärlichen Faltenzüge des Bahrtuchs und der Mönchskutte, doch kann er es sich nicht versagen, an ihrem Ärmel zum mindesten die »felsige, gleichsam nur erst aus dem Rohen gehauene« (S. 170) Art seiner Gewandbehandlung zu dokumentieren. Noch prägnanter tritt sie uns bei dem mit halberhobenen Armen in der Geberde eines frühchristlichen Oranten, etwas über seine Begleiter erhöht, in voller Majestät dastehenden Heiland entgegen: die wie von einem Blitzstrahl zerklüftete Partie seines Mantels über dem Unterleibe würde allein genügen, Dalmata als den zweifellosen Schöpfer des Werkes auszuweisen. Sonst hat er sich bei den drei Hauptfiguren eines für ihn ungewohnt breiten stilisierten Faltenwurfs beflissen (man sehe namentlich den Mantel des Täufers, aber auch denjenigen Christi; dagegen ist das Gewand des hl. Hieronymus mit seiner starren Faltung, den mitten in ihrem Zuge auslaufenden Furchen, den über Knie und Schenkel gespannten Querfältchen, den kapriziösen Facetten der Ärmelfalten durchaus in seiner altgewohnten Weise behandelt). Im allgemeinen fällt aber bei ihnen das Trockne, Typische unangenehm auf, wie es Alterswerken eigen zu sein pflegt.

Wenn wir schliefslich die grofse Verwandtschaft, wo nicht völlige Identität der geflügelten Cherubsköpfchen, die den Erlöser umflattern, mit jenen in der Lünette des Roverella-Grabmals, und die Ähnlichkeit ihrer Typen und der in der Pose auffallend gespreizten, ja unbeholfenen, in den Verhältnissen entschieden verfehlten Engelsputten im Sockel mit ihren in Facetten geschnittenen Kleidchen betonen, so glauben wir eine Summe von Stilkennzeichen an unserem Werke nachgewiesen zu haben, welche die fehlende Künstlerinschrift vollauf ersetzen. Zugleich aber sehen wir durch

diese letzte Arbeit das seither feststehende Urteil über unseren Helden bestätigt: sein Talent war im Grunde doch ein beschränktes, das nicht Kraft genug besafs, sich in einer organischen Entwickelung auszuleben.[1])

* * *

Von dem letzten Werke Giovanni Dalmatas wenden wir uns nunmehr um ein halbes Jahrhundert zurück zu demjenigen, das wir in Rom als die früheste Arbeit seines Meifsels in Anspruch nehmen möchten. Es ist das von zwei knieenden Engelputten gehaltene Wappen Pius' II über einem Portale im Cortile del Maresciallo des Vatikans mit der Inschrift darüber: PIUS·PP·II·M̊·CC̊CC·LX. Dr. Steinmann hat es zuerst bekannt gemacht und auf Grund eines Eintrags in den päpstlichen Ausgabebüchern für Paolo Romano reklamiert.[2]) Davon kann nun bei näherer Prüfung auf keinen Fall die Rede sein. Denn die beiden Genien sind in der Feinheit sowohl ihres Typus als der technischen Arbeit himmelweit verschieden von den ungeschlachten, plumpen Gesellen ihres Stammes, wie sie Paolo bildet (Engel am Portal von S. Giacomo degli Spagnuoli von 1464, Wappenhalter am Sockel der Paulus-Statue im Sakristeigang von S. Peter 146½). Dies hat schon V. Leonardi in seiner Studie über Paolo Romano (L'Arte III, 264) richtig erkannt, indem er sie einem der im betreffenden Rechnungsvermerk erwähnten Genossen des Meisters zuteilt und dazu neigt, in ihm »un cattivo scalpellino toscano, un di que' tanti che tentavano d' imitare l' arte immensa di Donatello« zu erkennen. Wir vermögen darin zum mindesten keinen direkten Anklang an die Weise Donatellos wahrzunehmen, wollen dagegen die Merkmale anführen, die uns die Hand Dalmatas zu verraten scheinen.

Unsere Genietti kennzeichnen sich sofort als leibliche Geschwister der frühen Engelsputten Minos da Fiesole (vergl. die am Giugni-Grab von 1466, selbst noch die an dem Pietro Riarios von 1477), von dem ja Dalmata wohl schon bei dessen erstem römischen Aufenthalte (zwischen 1454 und 1460) sich beeinflussen liefs. Dafür legen die Sockelputten am Grabmal Tebaldi (1466), die schon v. Tschudi als Werk seiner Hand angesprochen hat, und die am Monument Roverella (1476), die wir viel eher für ihn als Bregno reklamieren, beredtes Zeugnis ab. Freilich ist Dalmata in den inzwischen verflossenen sechzehn Jahren bedeutend freier, feinempfindender geworden, wie denn das letztgenannte Werk ihn überhaupt auf dem Kulminationspunkt seines Könnens

---

[1]) Der Dom zu Ancona bewahrt in seiner Krypta noch die Überreste eines zweiten Monuments der Renaissanceskulptur. Es ist der Sarkophag mit der Gestalt des seligen Gabriele Ferretti (gest. 1456) im Mönchsgewand, sowie die Inschriftstafel mit dem Elogium dieses zweiten Anconitaner Lokalheiligen. Der Charakter des Ornaments weist das Werk als ein Erzeugnis der römischen Sepulkralplastik und zwar wahrscheinlich der Schule Bregnos aus. Doch scheint es, nach der freien Behandlung jenes zu urteilen, nicht unmittelbar nach dem Tode Ferrettis entstanden zu sein (Phot. Alinari Nr. 14035).

[2]) Vergl. dessen Rom in der Renaissance, Leipzig 1899, S. 20. Der betreffende Rechnungsvermerk lautet nach A. Bertolotti (Repertorium f. K. IV, 429 und Archivio storico per le provincie romane IV, 297) und Leonardi (a. a. O.) übereinstimmend: 1460, 11 luglio. Duc. 10 a Maestro Pauolo marmoraro et compagni per loro fattura dell' architrave per la prima porta che va in tinello con l' arma di N. S. et per horo et colori et argento. Die Lesung bei Müntz (Les Arts et cet. I, 275) weicht blofs darin ab, dass sie nur einen »compangnio« nennt. Paolos ständiger Genosse in diesen Jahren, Isaia da Pisa, kann nicht gemeint sein; denn bei allen gemeinsamen Arbeiten wird sein Name stets ausdrücklich mitgenannt. Übrigens schliefst der Stilcharakter unserer Sopraporta ihn von der Arbeit daran ganz entschieden aus.

zeigt. Mit den Wappenhaltern an letzterem teilen unsere Genien überdies eine sonst nicht wieder vorkommende Formeneigentümlichkeit: ihre Fufsknöchel verbergen sich unter einem Fettpolster, der als ein von Hautfalten begrenztes Dreieck markiert erscheint. Auch in den fliegenden Draperien und den feingefältelten Bandstreifen zeigt sich Dalmata als gelehriger Adept Minos; den letzteren indes giebt er wieder sein eigenes Cachet, indem er sie in zwei Schnüre mit Knöpfen an ihren Enden auslaufen lässt. Der Umstand, dass ein gleiches an seinem Louvrerelief vom Pauls-Grabe, an der weiter unten zu besprechenden Lünette im Appartamento Borgia und am Ancona-Denkmal (an den Bändern des Gianotti-Wappens) ebenfalls, sonst aber in der gesamten römischen Plastik nur noch einmal, an Minos Wappenrelief an der Sixtina-Cancellata vorkommt, verleiht dieser Besonderheit gleichsam die Bedeutung eines Künstlersignets. Die Struktur der Flügel zeigt die Stilisierung in geschlossenen Federreihen, wie sie mit der ganzen florentinischen Skulptur auch Mino und zumeist auch die römischen Bildhauer bevorzugen. Sie ist völlig gleich derjenigen an der Borgia-Lünette und analog der bei den Sockelputten des Gianetti-Grabmals, weicht dagegen von der durch Tschudi (a. a. O. S. 184) betonten mit der gleichmäfsigen Verteilung der unteren flaumigen Deckfedern ab, wie sie für Dalmatas mittlere Zeit so charakteristisch ist (Spes, Engel in S. Marco und am Roverella-Grab, Putten an der Cancellata und im Louvre). Sogar die Zähne am Bart und das Ornament an der Röhre der Petersschlüssel wiederholt der Künstler ähnlich am Wappen des Paulsgrabmals und ganz genau am Cancellatawappen und der Borgia-Lünette, welch letztere auch in Form und Ornament der Tiara, in der Verschlingung ihrer Bänder um die Schlüssel und in dem in die Enden jener eingeritzten Kreuze mit unserem Relief völlig übereinstimmt. Die Art Dalmatas in der Darstellung aller dieser Details ist verschieden von der Minos (Cancellatawappen), Paolo Romanos (Wappen am Sockel des hl. Paulus im Sakristeigang von St. Peter) und eines Schülers des letzteren (Sockel der Petrus-Statue ebendort und Wappen Pauls II an der Palazzina von S. Marco, s. weiter unten). In den Kopftypen unserer Genietti endlich liegen alle die Elemente schon im Keime da, die Dalmata später zu seinen so charakteristischen Bildungen dieser Gattung entwickelt: die teils in Flocken aufgelöste, teils perückenartig in Locken geordnete Haarbehandlung, die er abwechselnd anwendet; die breite, auch hier schon leise vorgewölbte Stirn, die unter dieser tief eingesattelte kurze Nase, die lidlosen kleinen Augen, die grofsen Ohren, das kurze Kinn, die richtig und zart modellierten Leiber, die für Kinderkörper zu stark entwickelten Brüste und die Fettfalten an den Handgelenken.

Die nächste nachweisbare Arbeit Dalmatas ist das Papstwappen Pauls II im Giebel des Hauptportals von Palazzo di Venezia, wohl bald nach der Wahl desselben entstanden (31. August 1464; im Sockel sehen wir noch sein Kardinalswappen). »Die zu dessen Seiten hockenden Engelsknaben mit der gespreizten Beinhaltung, ihrem Kopftypus, den eckig behauenen flatternden Bändern, sind überzeugende Argumente für seine Urheberschaft« (Tschudi, a. a. O. S. 186, vergl. Phot. Moscioni, Nr. 6151).

Dieselben Engelsputten wiederholen sich mit unwesentlichen Modifikationen am Portal des Tempietto zu Vicovaro, an dessen Skulpturen Schmarsow zuerst mit scharfem Blicke die Hand Dalmatas erkannt hat.[1]) Der zierliche Bau war bei dem Tode seines Stifters, des Stadtpräfekten Francesco Orsini (gest. 1456), unvollendet zurückgeblieben und erhielt erst durch dessen Neffen Giacomo, Erzbischof von Trani, nach

[1]) A. Schmarsow, Melozzo da Forlì, Berlin 1886, S. 29.

1464 seinen Abschluss[1].) An dem reichskulpierten Portal lassen sich die zwei Etappen der Bauausführung deutlich unterscheiden. Die untere Hälfte seiner Wandverkleidung mit der Doppelreihe von Heiligenstatuen in spitzbogigen Baldachinnischen kennzeichnet sich sofort als die frühere Arbeit eines unbeholfenen Übergangsbildners. Die stämmigen, schwergewandeten Gestalten entsprechen den Typen der florentinischen Frühzeit, — eines Niccolò d'Arezzo, Ciuffagni, Simone Ferrucci (ob Vasari II, 385 mit seiner Notiz, der letztere sei an der Arbeit beteiligt gewesen, am Ende nicht doch recht behält?). Die Ornamentierung der Thürpfosten erinnert teils in den sich auseinander entwickelnden Rankenvoluten an Averulinos plump antikisierende Akanthusfriese an der Bronzepforte von St. Peter, teils im Motiv der schlanken doppelhenkeligen Amphoren, dreiseitigen Aren, Puttenköpfe und Vasen an Donatellesken Einfluss. Ihr Meister ist offenbar unter den als Gehülfen Averulinos an dessen genanntem Werke beschäftigten Florentiner Bildnern — Varrone, Niccolò, Pasquino, Agniolo — zu suchen.

Die obere Hälfte des Portalschmuckes, vom Thürsturz an aufwärts in unverfälschten Renaissanceformen ausgeführt, gehört dagegen Dalmata an. Zwar sind in den Figuren seine späteren, so ausgesprochenen Typen noch nicht zu völliger Ausbildung gelangt, — wir sehen ihn darin noch zwischen den mannigfachen Einflüssen schwanken, die in Rom auf ihn eindringen; doch aber stecken seine Typen gleichsam in nuce schon in ihnen, und manche Besonderheiten seiner Formensprache haften ihnen schon an. So begegnet uns z. B. durchweg bei sämtlichen Gestalten »die breite kräftige Mittelhand, von der aus die mäfsig gestreckten (ja entschieden kurzen!) Finger in spitzem Winkel zusammengeführt werden« (Tschudi, a. a. O. S. 183). Die überschlanken Engel in der Bogenschräge mit ihren etwas pretentiös gespreizten Posen, ihren in gezierten Faltencapriccios sie umflatternden durchscheinenden Gewändern, den nur das Antlitz umkränzenden und den Nacken deckenden üppigen Locken, während die Schädeldecke glattanliegendes Haar zeigt, — sie sind in allem diesen die stürmischen Vorläufer ihrer abgeklärten schönen Schwestern am Roverella-Grabmal. Von den drei Apostelgestalten auf dem Giebel zeigt namentlich die rechts durchaus schon den späteren Christus-Typus Dalmatas (wir zweifeln, ob ihm auch die acht an den Ecken des Kuppeltamburs stehenden Apostel zuzuteilen sind; dass aber die acht Nischenfiguren von Bischöfen und Mönchen an den zu Seiten des Portalaufbaues vorspringenden Pfeilern nicht seinem Meifsel entstammen, erscheint uns durchaus gewiss). Dass die Arabeskenranken um die beiden Medaillons der Verkündigung in der Art ihrer Motive an der Relieftafel des Louvre, in der eigentümlichen technischen Behandlung am Sarkophag Gianelli Analoga finden, sowie dass die Rosetten des letzteren ihr identisches Vorbild in denen rings um die Lünette unseres Portals besitzen, wurde schon oben betont. Diese Rosetten hat Dalmata übrigens direkt aus den Sockelfeldern des noch halb gotischen Unterbaues entlehnt, wie auch die Teilung durch Zickzackstäbe an dem in Rede stehenden Archivoltbande in missverstandenerweise von den Nischenplafonds römischer Grabmäler (Lebretto-Denkmal, später wiederholt an den Monumenten Coca, Venier, Mella) hierher übertragen erscheint. Beach-

[1]) Vergl. A. Reumont, Geschichte Roms, Berlin 1868, Bd. III 1, S. 387. Die Kommentare Papst Pius' II, im Jahre 1464 abgeschlossen, bezeichnen das Werk als der letzten Vollendung noch entbehrend, sagen aber zugleich, dass mit dessen bildnerischer Ausschmückung noch zu Lebzeiten des Stifters begonnen worden war (zitiert bei Müntz, Les Arts etc. I, 79 n° 3). Aus Averulinos Trattato dell' Architettura lässt sich blofs herauslesen, dass der Baumeister Domenico di Capodistria vor 1464 gestorben war; das konnte also auch schon vor 1456 erfolgt sein.

tung verdient endlich der Dekor des Frieses unter dem Giebelabschluss. Im Gegensatz zu den antikisierend stilisierten Ranken der Zwickelfelder darunter setzt er sich — auch ein Merkmal des Stadiums der Gärung, in dem sich das Talent unseres Künstlers zur Zeit noch befindet — aus Frucht- und Blumenguirlanden mit bandumflatterten Rosetten, Scheiben und Schildchen darüber zusammen, die in ihrer unmittelbar der Natur entnommenen, gleichsam den Zufälligkeiten beim Winden solcher Gebilde abgelauschten Anordnung in der gesamten römischen Skulptur nur ein einziges Analogon finden.

Dieses aber leitet uns unmittelbar zu Dalmatas zeitlich nächstem Werke hinüber, denn wir finden es im Friesschmuck des Tebaldi-Grabes in der Minerva (1466, Phot. Anderson Nr. 5167). Seine »lockeren, ganz naturalistischen« Festons stimmen vollkommen im Charakter mit denen in Vicovaro überein, nur dass sie in der gröfseren Körperfülle, in der mehr rhythmisch geordneten Gliederung ihrer einzelnen Büschel, in der gröfseren Mannigfaltigkeit ihrer Bestandteile reiferen Geschmack und die ersten leisen Versuche zu einer Stilisierung verraten. Wenn Tschudi (a. a. O. S. 189) die Ähnlichkeit ihres Stiles mit den »reizvollen Nelkensträufsen am Alexander-Altar in der Sakristei von S. Maria del popolo und noch unmittelbarer mit dem Friesschmuck der beiden Tabernakel in der ersten Kapelle links in derselben Kirche« hervorhebt und daraus die Autorschaft Andrea Bregnos auch für sie feststellen möchte, so befinden wir uns dies eine Mal mit ihm nicht in Übereinstimmung. Der Stil jener Sträufse geht auf Donatelleske Anregungen zurück (Tabernakel in St. Peter, Cantoria in S. Lorenzo, Predella im Eremitani-Altar Giovannis da Pisa, Pilasterfüllungen an Domenico Rossellis Kamin in der Sala degli Angeli zu Urbino) und hat aufser der treuen Naturanschauung sonst kaum etwas mit dem unserer Festons gemein. Und nicht einmal mehr dieses Moment teilen die letzteren mit den Fruchtschnüren an den Tabernakeln in S. Maria del popolo; in ihnen segelt Andrea vielmehr schon im Fahrwasser jener Stilisierung, worin seine Gebilde dieser Art schliefslich zu dürren Perlenschnüren zusammenschrumpfen. Indes, sprechen denn die Festons in Vicovaro nicht unzweideutig genug dafür, dass auch der Friesschmuck des Tebaldi-Grabes Dalmatas Eigentum ist? Man sollte denn nur annehmen wollen, Bregno habe am Tempietto mitgearbeitet — wozu sich doch absolut kein Anhalt darbietet.

Allein wir sind noch nicht am Ende mit der Erweiterung des Mafses der Beteiligung Dalmatas am Tebaldi-Monument. Hatten wir schon oben — entschiedener, als dies Tschudi thut — beide Inschriftsputten für ihn reklamiert, so müssen wir im Gegensatze zum genannten Forscher (S. 188) ihm auch das Relief im Schlussgiebel zurückgeben. Der Typus des segnenden Heilands steht ja dem Apostel an der rechten Giebelecke zu Vicovaro ganz nahe, er wiederholt sich mehr oder weniger auch bei Dalmatas späteren Christusfiguren (vatikanische Grotten, Ancona-Grabmal), hat aber nichts mit Andreas stets etwas philiströsen, gekniffenen Männerköpfen gemein (vergl. den Typus seines Gottvaters am Borgia-Altar und an dem zu Viterbo). Und auch nach so feinen, delikat und abwechselungsreich gebildeten Cherubsköpfchen suchen wir in Andreas reichem Assortiment derselben vergebens, begegnen dagegen ihren — allerdings noch lebensvolleren — Geschwistern zehn Jahre später in der Nischenwölbung des Roverella-Denkmals. — Sonach bliebe für Bregno am ganzen Tebaldi-Grab nur die Gestalt des Johannes und der architektonische Aufbau übrig, wenn gar am Ende nicht auch dieser mit seiner gesuchten Abstinenz von fast allem schmückenden Beiwerk Dalmata angehört, der ja in richtiger Erkenntnis der Schranken seines Talents zeitlebens eine gewisse Ornamentscheue nicht los ward.

In die nächsten Jahre erst, nicht — wie man aus der Anwesenheit Minos zu Rom 1463 glaubte annehmen zu sollen — schon um diese Zeit, fällt die von ihm in Gemeinschaft mit Dalmata unternommene Ausführung des Altars für S. Marco, von dem jetzt Reste in der Sakristei noch vorhanden sind, wohin sie im 17. Jahrhundert übertragen worden sein sollen. Die innere Ausschmückung der Kirche wurde nämlich erst in den Jahren 1467—1470 bewerkstelligt, nachdem seit Calixt III (1455—1458) an der Restaurierung und Konsolidation der alten Basilika gearbeitet worden war.[1]) Die Rechnungsbücher verzeichnen in diesen Jahren die Kosten für die Holzdecke und ihre Vergoldung und Bemalung, für Bildhauerarbeiten an den Kapellen und Apsiden, für Herstellung des Marmorbodens vor dem Hochaltar, für die farbige Verglasung der Fenster. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Titular der Kirche, Kardinal Marco Barbo, ein Neffe Pauls II, den Hochaltar auch erst dazumal habe meifseln lassen. Da Mino 1469 aus Florenz verschwindet (wo er seit 1464 geweilt hatte), so kann er ja seit dieser Zeit schon an dem fraglichen Werke mitgearbeitet haben. Auf alle Fälle haben wir es bei den Dalmata gehörenden Teilen des Altars mit einem Frühwerk des Künstlers zu thun: der noch nicht völlig stabilierte Typus der Engelhalbfiguren, sowie die noch durchaus plumpen, im Vergleich zu seinen späteren recht charakterlosen Gestalten des Esau-Reliefs bieten dafür ein unanfechtbares Zeugnis (Phot. Alinari Nr. 7026 P[e]. I[a].).

Zu derselben Zeit oder wenig später muss auch eine Arbeit entstanden sein, die wir vor einigen Jahren in die Reihe der Schöpfungen Dalmatas glaubten aufnehmen zu sollen: das von zwei Putten gehaltene Wappen Pauls II. an der 1466—1469 erbauten Palazzina von S. Marco (neben der Loggia der Kirche)[2]). Genauere Prüfung hat uns seither überzeugt, dass wir mit dieser Taufe im Unrecht waren. Es ergiebt sich dies aus der Vergleichung unseres Reliefs mit demjenigen am Sockel der Petrus-Statue im Sakristeigang von St. Peter (Phot. Anderson Nr. 2220, auch abgebildet in L'Arte III, 106). Dieses stammt, wie die Urkunden erweisen, gleich seinem Pendant von der Pauls-Statue, aus der Bottega Paolo Romanos.[3]) Aber während uns in dem letzteren (Phot. Anderson Nr. 2221 und L'Arte III, 105) die unverkennbaren Charakteristika der Hand des Meisters selbst entgegentreten, verrät sich das erstere als die minderwertige Leistung eines Werkstattgehülfen.[4]) Seiner Hand nun begegnen wir im Palazzina-Relief

[1]) E. Müntz, Les Arts, etc. II, 74—79.

[2]) J. Burckhardt, Cicerone 7. Aufl. 1898 II, 97 *o* und 8. Aufl. 1901 II, 468 *i* (wo die Angabe aus Versehen stehen blieb). Vergl. E. Steinmann, Rom in der Renaissance, Leipzig 1899, S. 32, und die Abbildung S. 44 nach Phot. Anderson Nr. 4786.

[3]) E. Müntz, Les Arts, etc. I, 279: Vermerk vom 3. April 1461.

[4]) Als solche haben wir sie schon früher bezeichnet (s. Jahrbuch 1899 S. 139) und auch V. Leonardi hat uns darin jüngst beigestimmt (L'Arte III, 106). Wenn er jedoch die Wappenschilder an beiden Reliefs einem Maestro Guglielmo da Siena zuteilt, so irrt er unseres Erachtens in der Auslegung des betreffenden Rechnungsvermerkes (a. a. O. S. 102). Guglielmos Aufgabe kann nur in der Vergoldung und Bemalung der beiden Wappen bestanden haben, wie schon die geringe Entlohnung (36 Bolognini gleich einem halben Dukaten) beweist. Überdies stände eine solche Arbeitsteilung an einer und derselben Marmorplatte durchaus im Gegensatz zu der Künstlergepflogenheit jener Zeit. Wie erklärte es sich endlich, dass an Statuen, die seit dem 11. Dezember 1461 bezw. 8. März 1462 versetzt waren, die päpstlichen Insignien erst am 27. Mai ausgemeifselt wurden? Ihre Vergoldung konnte hingegen als letzte an den aufgestellten Bildwerken vorgenommene Vollendungsarbeit sich recht wohl um diese Frist verzögert haben.

nach etwa 10 Jahren wieder. Sie hat inzwischen vieles von ihrer ursprünglichen Unbeholfenheit ja Roheit überwunden. Aber die Kopftypen sind die gleichen geblieben (Haarbinde, Locken, wie geschwollen herabgezogene Wangen, Schnitt von Mund und Augen); Hände, Arme und Füfse zeigen dieselbe, nur verfeinerte Formengebung, ja in den letzteren wiederholen sich sogar die Motive der Stellung und Bewegung identisch; auch die scharfe Markierung der Hautfalten unter dem Kinn und den Armen wie an den Knöchelgelenken ist beibehalten, nur auch wieder gemildert; ebenso die Flügelbildung. Sogar in der ganz analogen Auszahnung der Schlüsselbärte, der Verschlingung, der Borte und den Kreuzen der Tiaraschleifen ist er konsequent geblieben (er weicht darin sowohl von seinem Meister als von Dalmata ab). Nur in der Gewandbehandlung hat er sich inzwischen eine eigene, im Motiv durchaus an die Antike angelehnte, in der technischen Ausführung nicht reizlose Manier geschaffen, deren Keime übrigens schon an dem früheren Werke in den parallel geführten Faltenzügen und den wellenförmigen Säumen vorgebildet liegen. — Dass aber alle diese Besonderheiten kaum irgend etwas mit der Weise Dalmatas gemein haben, wird eine unbefangene Betrachtung willig zugestehen müssen.

Über das — soweit die lückenhafte Kenntnis des Lebenswerkes unseres Meisters ein Urteil gestattet — fruchtbarste Jahrzehnt 1470—1480, das zugleich den Höhepunkt seines Schaffens umfasst zu haben scheint, können wir schnell hinweggehen: hat doch von Tschudi in ebenso scharfer wie feinsinniger Analyse Stil und Bedeutung der dazumal entstandenen hervorragenden Arbeiten, der Grabmäler für St. Peter und S. Clemente, klar und erschöpfend dargelegt.

Wir gehen sofort über zu Dalmatas Beteiligung an der Cancellata der Sixtina, die Dr. Steinmann zuerst in seiner schönen Studie über den Gegenstand festgestellt hat.[1]) Wir acceptieren im allgemeinen die dort (S. 35) gegebene Entstehungszeit von Cantoria und Cancellata (1477—1480); nur möchten wir ihre Vollendung noch darüber hinaus bis ins Jahr 1481 setzen, da sie gewiss die letzten Arbeiten im Innern waren. Vor deren Abschluss konnte mit der malerischen Ausschmückung nicht wohl begonnen werden. Die Ungeduld des Papstes aber würde mit dieser sicherlich nicht bis zum Herbst 1481 gewartet haben, wenn nicht jenes Hindernis bestanden hätte. Dagegen vermögen wir dem genannten Forscher nicht zu folgen, was den Umfang des unserem Helden zugewiesenen Anteils betrifft, müssen diesen sogar im wesentlichen auf die Reliefplatte mit dem von zwei nackten Genien gehaltenen Wappen Sixtus' IV links vom Eingang in den Hauptraum einschränken (Phot. Anderson Nr. 2797 und S. 37 im Artikel Steinmanns). Über ihren Autor kann allerdings nach den Merkmalen, die Dr. Steinmann (S. 35—37) im einzelnen anführt, kein Zweifel obwalten. Ergänzend betonen wir noch die für Dalmata in der mittleren Periode charakteristische Behandlung der Flügel (s. oben S. 244), die ihm eigentümliche Stirnbildung (s. S. 242), endlich auch die Auszahnung der Schlüsselbärte, ihre Ornamentierung u. s. w., die durchaus identisch ist mit der an anderen ähnlichen Arbeiten seines Meifsels (s. S. 244).

Was aber die rein ornamentalen zwei Balustradenfelder betrifft, die der genannte Forscher aufserdem noch Dalmata zuschreibt (S. 42 des zitierten Artikels), so vermögen wir darin ebensowenig seine Hand zu erkennen, wie in den entsprechenden beiden

[1]) Cancellata und Cantoria in der Sixtinischen Kapelle, im Jahrbuch 1897 S. 24—45.

anderen diejenige Minos (vergl. Phot. Alinari Nr. 6452 [Dalmata] und 6451 [Mino]). Wir sehen darin vielmehr ganz vorzügliche Arbeiten der Werkstatt Andrea Bregnos, in den beiden Mino zugeschriebenen Platten sogar des Meisters eigene Hand. — Man vergleiche doch nur die Festons der dem Dalmata zugeschriebenen Felder mit demjenigen an der Louvreplatte (Phot. Giraudon Nr. 305, auch bei Tschudi im Kunstfreund Sp. 39 und Steinmann S. 41), womit der Kranz am Wappenrelief der Cancellata durchaus übereinstimmt (man sehe namentlich die charakteristische Bildung der Ähren in beiden). Schon die ganz verschiedene Formgebung der analogen Früchte in beiden deutet auch auf verschiedene Hände; dazu kommt dann aber der prinzipielle Unterschied: dort (Louvre) ein frischer, fröhlicher Naturalismus, der sich nicht scheut, die leeren Flächen der Tafel mit Ähren, Lorbeer- und Eichenzweiglein, die er über den Kontur des Festons unbefangen herauswachsen lässt, geradezu vollzupfropfen; hier (Cancellata) eine alles wohlabwägende Stilisierung, von äufserster Korrektheit der Komposition, von tadellosester technischer Ausführung, aber des unmittelbaren künstlerischen Schwunges, des Reizes der (wenn auch nur scheinbaren) Improvisation entbehrend und deshalb — trocken, ja fast langweilig (unser verehrter Freund verzeihe das Wort!).

Und ganz das gleiche Ergebnis hat auch der Vergleich der beiden dem Mino gegebenen ornamentalen Brüstungsfelder mit dessen Louvretafel und mit dem in den Besonderheiten der Bildung des Details auch wieder mit ihr ganz und gar zusammengehenden Kranz an Minos Cancellatawappenrelief. Eine ähnliche Wandelung von Grund aus in der Stilanschauung zweier Meister ist kaum, am allerwenigsten im kurzen Verlauf von acht oder noch weniger Jahren, denkbar — sie wäre ein in der gesamten Skulptur jener Epoche alleinstehendes Ereignis! Wenn Steinmann (a. a. O. S. 43 u. 44) als Beglaubigung für die beiden Cancellatafelder Minos die Analogie ihres Rankenornamentes mit dem am Grabmal Tornabuoni ins Treffen führt, so müssen wir gestehen, dass uns eine solche unerfindlich ist und dass — wenn schon von Analogien die Rede sein soll — sich sowohl in der Art der Reliefbehandlung als in den einzelnen Motiven eine viel gröfsere Verwandtschaft mit den von Steinmann dem Dalmata zugesprochenen Feldern aufdrängt. Aber abgesehen hiervon, wo hat Mino je bei seinen Arabesken Henkelvasen, Waffentrophäen, Scheiben und Schildchen verwendet? Dies ist durchaus nicht seine Sache, wohl aber die der römischen Bildhauerschule, vor allem Bregnos und seiner Adepten: ihr Hauptcharakteristikum ist ja gerade die oben betonte Richtung nach einseitiger Stilisierung allen Ornamentes und das Hervorholen antiker Reminiszenzen zu gleichem Zwecke.

Es hält überdies schwer, sich mit dem Gedanken abzufinden, dass der Papst, da ihm die möglichst schnelle Vollendung seiner Lieblingsschöpfung am Herzen lag und er zu diesem Zwecke alle zur Verfügung stehenden hervorragenden Kräfte anspannte — wie es ja auch die Vergebung ihrer malerischen Ausschmückung beweist —, zur Herstellung und Beschleunigung der Arbeiten an der Cancellata und Cantoria gerade der Mithülfe jener ausgebreiteten Werkstatt und Schule sollte entraten haben, als deren angesehenes Haupt noch immer der alte Bregno galt. So gönnt ihm denn auch Steinmann einen Anteil namentlich am Pfeiler- und Pilasterschmuck der Schranken (man vergleiche mit letzterem die Pilasterfüllungen am Alanus-Grabmal). Wir aber müssen seinen Anteil nicht nur auf die vier ornamentalen Brüstungsfelder, sondern auch auf die sieben Kandelaber ausdehnen, wozu uns besonders der Vergleich mit jenen am Sims des Savelli-Monumentes und mit der Krönungsakroterie des Borgia-Altars berechtigt.

Und wie bei ihnen, so vermögen wir auch inbetreff der Sängertribüne nicht der Taufe Steinmanns auf Minos Namen zuzustimmen. Man sehe sich nur die Füllungsornamente der Konsolen und Pilaster daraufhin an. Sie haben nichts mit Minos Art gemein, sondern sind das Werk eines geschickten Anempfindlers, der sich seine Motive von überall her zusammensucht. Wie weicht nur die Bildung der Kapitelle von Mino ab, wie der Dekor der Pilasterfüllungen in der Art, wie darin die disparatesten Elemente verwendet sind; wie verschieden von denen an seinem Cancellatarelief sind die Papstschlüssel, die Tiara und ihre Schleifen, die Rovere-Eichen gebildet, von den Kandelaberfüllungen der Seitenflächen ganz zu schweigen! Und selbst die Baluster müssen ihre Existenz nicht unumgänglich dem Meifsel Minos verdanken. Die häufige Anwendung der Palmette daran ist kein hinlänglicher Grund dazu; war sie doch ein allgemein gebrauchtes Requisit der Ornamentik des Quattrocento und gerade auch bei Bregno und seiner Schule beliebt. Überdies weicht die Art ihrer Gestaltung und ihrer Kombinierung mit anderen Dekorationselementen, vor allem den in die Länge gestreckten Akanthus- und sonstigen stilisierten Blattgebilden, gerade von derjenigen an den Schöpfungen Minos, die Steinmann in erster Linie als Belege heranzieht, den Grabmälern Salutati und Ugo, wesentlich ab. So scheint uns denn auch die Cantoria viel eher ein Produkt der römischen Bildnerei als der Hand des Florentiner Meisters zu sein (Photogr. Anderson Nr. 944).

Es erübrigt nun noch, dass wir uns mit dem in Vorstehendem öfter erwähnten Lünettenrelief im Appartamento Borgia auseinandersetzen. Gegenwärtig schmückt es die Thür des dritten Saales, die in den nächsten führt, war aber ursprünglich über einem Portal im vatikanischen Palaste angebracht. Die beigegebene Abbildung überhebt uns jeder weiteren Beschreibung; wir können sofort daran gehen, die Kennzeichen namhaft zu machen, die uns berechtigen, dieses Werk mit Dalmata in Zusammenhang zu bringen. Zum Teil ist dies schon oben bei Besprechung der Sopraporta im Cortile del Maresciallo geschehen. Dort wurde der Endigung der Bandschleifen in zwei Schnüre mit Knöpfen — wie an jenem Werke, dem Louvrerelief und dem Ancona-Grabmal auch — gedacht; ebenso der Struktur der Flügel, die der an Dalmatas erstem und letztem Werke vollkommen gleicht; endlich der identischen Bildung von Papstschlüsseln, Tiara und ihren Bändern an anderen seiner Reliefs. Auch die für ihn charakteristische über der Nase vorgewölbte Stirn, das lidlose Auge, die geschwungene Oberlippe, die gewissenhafte Modellierung der Körper mit den Fettwülsten der Gelenke kehren hier wieder. Dagegen sind die Köpfe voller, in ihrer Regelmäfsigkeit der Antike näher stehend, die Arbeit des Meifsels an ihnen überhaupt vollkommener und weicher, als sonst bei unserem Künstler; auch für die Haarbehandlung unter häufiger Anwendung des Bohreisens finden wir sonst kein Beispiel bei ihm, und die Fältelung der flatternden Bandstreifen ist nicht so dicht, wir möchten fast sagen brüchig, wie an mancher früheren und auch wieder an seiner letzten Arbeit. Die Umrandung der Archivolte endlich mit ihren Rosettenakroterien und den zweifachen Akanthusschmiegblättern dazwischen findet — selbst auch nur in ihren konstitutiven Elementen — kein Analogon an irgend einem Werke unseres Meisters.[1])

---

[1]) Eine fast wörtlich getreue Replik unserer Lünette ist jetzt im vorhergehenden Saal über der Thüre, die in den dritten führt, eingelassen; die Arbeit daran verrät jedoch die Hand eines schwächeren Adepten. Die Bruchstücke einer dritten Lünette — zwei knieende

Allem diesen nach werden wir wohl am besten thun, die Entscheidung darüber, ob wir es mit einer eigenhändigen Arbeit Dalmatas oder einer solchen eines dem Meister im Geist und in der Mache seiner Kunst aufserordentlich nahestehenden Schülers zu thun haben, in der Schwebe zu lassen; namentlich in Anbetracht dessen, weil uns jeder Anhalt fehlt, welche Entwickelung und Richtung sein Talent während seiner Thätigkeit am Hofe Matthias Corvins genommen hat und weil seine einzig noch nachweisbare spätere Schöpfung wieder um ein halbes Menschenalter jünger ist. — Wir schliefsen unsere Studie mit einem sehr lückenhaften, in Rücksicht auf die lange Lebensdauer unseres Helden doppelt dürftigen

PROSPEKT DES LEBENS UND DER WERKE GIOVANNI DALMATAS

1445. Eher vor als nach diesem Jahre wird der Künstler zu Traù in Dalmatien geboren.

1460. Er meifselt in der Werkstatt Paolo Romanos das Architravrelief für ein Portal im Cortile del Maresciallo des Vatikans.

1464. Nach diesem Jahre schmückt Dalmata das Portal von S. Jacopo zu Vicovaro mit Bildwerken aus.

1465. Er verfertigt das Wappen Pauls II am Hauptportal des Palazzo di Venezia.

1466. Er arbeitet unter Mithülfe Andrea Bregnos das Grabmal Tebaldi in S. Maria sopra Minerva.

1467. Zwischen dem 27. Juli und 5. August wird ein Johannes Marmorarius, in dem wir vielleicht Dalmata zu erkennen haben, mit einer Geldbufse belegt, weil er den Vorschriften der Ädilität betreffs der Strafsenreinigung nicht nachgekommen war (E. Müntz, Les Arts, etc. II, 30 n. 1).

1469. Er arbeitet mit Mino da Fiesole einen Altar für die Kirche S. Marco.

1471—1473. Er verfertigt mit demselben das Grabmal Pauls II für St. Peter.

1476 und 1477. Er arbeitet mit A. Bregno das Denkmal Roverella in S. Clemente.

1479 und 1480. Er meifselt das Grabmal Eroli für St. Peter. In die siebziger Jahre fällt auch noch ein zweites Prälatengrab für dieselbe Kirche, wovon Fragmente in den vatikanischen Grotten erhalten sind. Und in der gleichen Zeit entstand, dem Stile nach zu urteilen, ein drittes Grabmal, dessen Reste in S. Agostino existieren (von Tschudi, a. a. O. S. 183 und 187).

1480 und 1481. Er ist mit Mino und Bregno an der Cancellata der Sixtina thätig.

1481 (?)—1491 (?). Aufenthalt in Ungarn bei Matthias Corvinus.

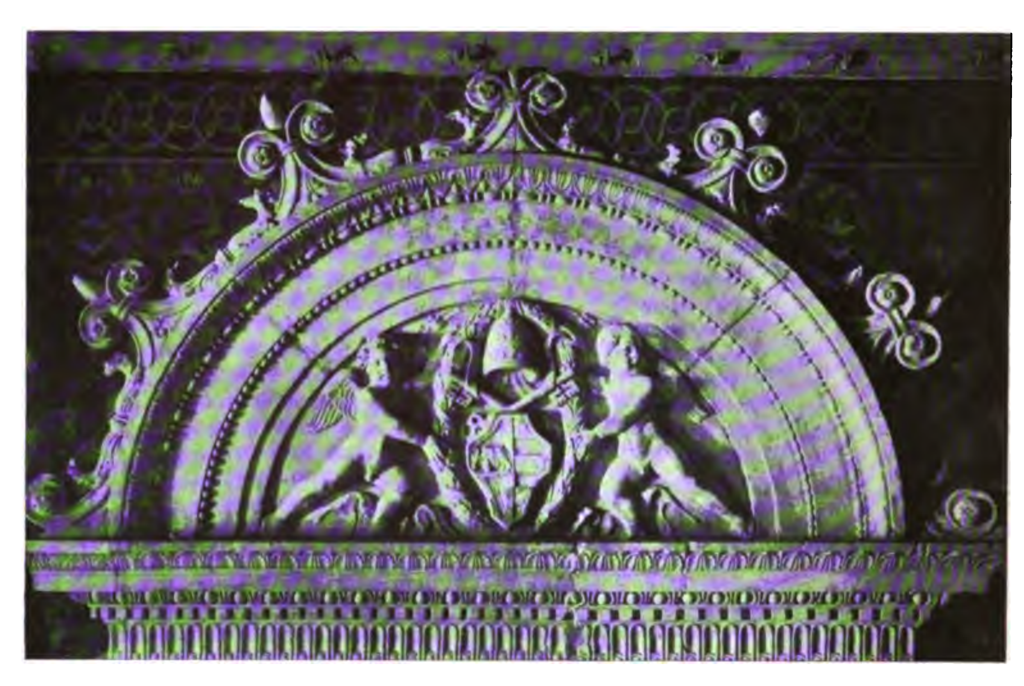
1488, 25. Juli. Er wird vom König in den Adelstand erhoben und mit der Herrschaft Majkovez in Slawonien belehnt.

Engel mit Lilienstengeln (?) in den Händen —, jetzt in der Fensterleibung des fünften Saales angebracht, möchten wenigstens in die Nähe Dalmatas zu setzen sein. Eine vierte Lünette endlich, in den Magazinen des Vatikans, mit dem von zwei schwebenden Engelputten gehaltenen Borgia-Wappen, weist auch auf andere Hände, als die im dritten Saal. Dies ergiebt schon die äufsere Einfassung des Halbrundes mit gotisierendem Akanthuslaub, aus dem einzelne Krabben herauswachsen. Aufserdem ist die Modellierung weniger durchgebildet, die Extremitäten weniger fein geformt, wenn auch die Bewegung sehr natürlich getroffen. Endlich ist der physiognomische Ausdruck verschieden, die Haare sind natürlicher, in leichten Flocken geordnet, die Stirnen nicht vorgewölbt. Auch die ungeheueren Ohren sind nicht von Dalmatas Art, ebenso die Papstschlüssel und Tiara anders als in der Lünette von Saal 3 und sonst bei ihm geformt (abgebildet in dem Ehrle-Stevensonschen Werke über das Appartamento Borgia auf dem zwischen Tafel 85 und 86, ohne Nummer eingeschobenen Supplementblatt).

1489, 8. Juli. Durch königliches Edikt wird er in dem ihm bestrittenen Besitze der Schenkung bestätigt und beschützt.

1492—1503. Unter Alexander VI entsteht die ihm oder einem nahen Schüler angehörende Lünette in den Borgia-Gemächern.

1509. Er stellt das Grabmal für den 1506 verstorbenen B. Girolamo Gianelli im Dom zu Ancona fertig.



Werkstatt Giovanni Dalmatas
Portallünette im Appartamento Borgia des Vatikans

HANS MULTSCHERS ALTARFLÜGEL VON 1437

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Erst wenige Jahre ist es her, dass die Gestalt des Hans Multscher emportauchte. Diese Entdeckung ist eine der glücklichsten unter den Entdeckungen, die in jüngerer Zeit unsere Kenntnis der oberdeutschen Kunst vergröfsert haben. Zwei Umstände trafen fruchtbringend zusammen. Ein Urkundenfund gab die Gewissheit, dass der Hochaltar der Frauenkirche in dem Tiroler Städtchen Sterzing von dem Ulmer Meister Hans Multscher ausgeführt und 1458 aufgestellt worden war. Bei der erfolgreichen Reinigung der zu diesem Altar gehörigen Bildtafeln durch Professor Hauser in München wurden die grofsen und besonderen Eigenschaften des Werkes enthüllt.

Die dankenswerte Veröffentlichung des ganzen Altares als Jahresgabe der »Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen« für 1898 und die am 7. Mai 1898 in der historischen Klasse der bayerischen Akademie der Wissenschaften vorgetragene Abhandlung Franz von Rebers fügten unserer lückenhaften Vorstellungsreihe ein starkes Glied ein. Die Arbeit von Rebers hat in gerechter Würdigung der zu Tage geförderten Daten und des entschleierten Kunstwerkes die historischen Ergebnisse formuliert und kaum irgend etwas unbeachtet gelassen.

Hans Multscher wurde im Frühjahr 1427 zu Ulm als Bürger aufgenommen. In der Urkunde wird er als Bildhauer bezeichnet; Steuerfreiheit wird ihm zugesichert. Die Gemeinde war bemüht, ihn zu gewinnen. Die Anerkennung schon bethätigter Kunstfertigkeit scheint in dem Aufnahmemodus zu liegen, wohl auch die Absicht, von der Stadt wegen seine Kraft in Anspruch zu nehmen. Seit 1377 waren die Ulmer mit ihrem stolzen Münsterbau beschäftigt. Um 1427 war das Werk soweit gediehen, dass bedeutende Aufgaben des Innenbaues, der Ausstattung sich darboten. Und wenn Multscher in einer Urkunde von 1431 »Bildmacher und geschworener Werkmann« genannt wird, so scheint der zweite Titel eine Art amtlicher Stellung bei den Arbeiten am Münster auszudrücken. Geboren worden war der Meister vermutlich noch im XIV Jahrhundert, spätestens aber in den ersten Jahren des neuen Säkulums, zu Richenhofen (Reichenhofen), einem kleinen Orte bei Leutkirch im Süden des heutigen Württemberg. Den Geburtsort nennt eine im Ulmer Münster erhaltene Inschrift, der Rest eines 1433 für Konrad Karg errichteten Werkes. Der Kargsche Altar, »Per ··· Johannem · Multscheren · Nacionis · De · Richenhofen ··· Manu ··· Propria · Constructus«, enthielt im mittleren Felde ein Steinbildwerk von sehr stattlichem Mafs, die Verkündigung Mariä, und besafs Flügel, die wahrscheinlich auf beiden Seiten bemalt waren. Die Steinfiguren sind fortgeschlagen, die Flügel verloren. Der Bildersturm, der das mit Altären gefüllte Münster ganz ausgeleert, die schönsten Monumente

der älteren schwäbischen Kunst, wahrscheinlich auch vieles von Multschers Lebenswerk, zerstört hat, liefs von dem Kargschen Altar wenigstens die Inschriften bestehen.

Durch glaubwürdige Überlieferung ist der Name des Meisters mit einem erhaltenen Bildwerk verknüpft, mit der Holzgruppe des auf dem Esel reitenden Heilands, die angeblich 1446 für das St. Ulrichs-Kloster zu Augsburg ausgeführt worden ist und sich jetzt im Kloster Wettenhausen befindet.

Urkundlich wird Hans Multscher 1467 als zu Ulm verstorben erwähnt.

Erscheint der schwäbische Meister nach den Dokumenten als ein um 1400 geborener, von 1427 bis 1467 zu Ulm thätiger Bildhauer, der in Stein und Holz arbeitete, so hat an dem Altar, der fern, in Sterzing, als Werk von ihm erhalten ist, Malerei ebensoviel Anteil wie Holzschnitzkunst. Nicht im alten Zusammenhang, doch mit fast allen Gliedern ist der Hochaltar von Unserer Lieben Frau auf uns gekommen. Konrad Fischnaler hat die reichen urkundlichen Eintragungen, die sich auf die Schöpfung beziehen, mit Sorgsamkeit veröffentlicht. Klar geht aus den Buchungen hervor, dass Hans Multscher, der als »Tafelmeister« bezeichnet wird, etwa ein halbes Jahr 1458 in Sterzing selbst mit der Zusammensetzung, Vergoldung und Aufstellung des grofsen Werkes beschäftigt war.

Dürfen wir den Ulmer »Bildhauer« für den Maler der Sterzinger Altarflügel halten? Sollen wir uns den offenbar hochbedeutenden Autor dieser Bilder als einen dem Altarmeister untergeordneten Helfer vorstellen oder etwa glauben, dass Multscher den Auftrag, soweit Malerei gefordert ward, gleichsam weitergegeben habe? Vielseitigkeit in welchem Grad können wir dem Hans Multscher zutrauen? Musste nicht die Ausbildung in der Werkstatt eines Bildhauers ihn der Möglichkeit, sich im Malwerk zu üben, berauben? Gestatteten die behördlichen Bestimmungen, die über die Rechte und Grenzen der Gewerke zu wachen hatten, dem Bildhauer die Pflege des Malhandwerks?

Die Last solcher Fragen bedrängt auch sonst den Historiker, der sich um eine Vorstellung von der oberdeutschen Kunstübung des XV Jahrhunderts bemüht. Ehe diese Fragen beantwortet sind, ist es — um ein Beispiel zu geben — schwer, die Gestalt Michael Pachers zu erkennen. Pacher wird in den Urkunden als Maler bezeichnet und als Meister grofser Altarwerke, die aus Holzschnitzereien und Flügelbildern bestehen. Sind die herrlichen Skulpturen zu St. Wolfgang von seiner Hand? Ehemals pflegte man die Frage mit »ja« zu beantworten, neuerdings ist sie mit »nein« beantwortet worden. Im allgemeinen sind es in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts *Maler*, denen Altarwerke in Auftrag gegeben werden. Und man kann sich allenfalls vorstellen, wie der Maler, der selbst das Architektonische und Ornamentale zu entwerfen befähigt war, den Altar mit dem Bildwerk und den Flügelbildern als Ganzes schuf mit Hülfe von Schreinern und Schnitzern, die nach seinen Zeichnungen und Angaben arbeiteten. Mündete doch die sehr wesentliche Arbeit, das Bemalen und Vergolden des Bildwerks, in die engere Kunstübung des leitenden Meisters schliefslich ein. Schwerer ist es, sich einen Bildhauer, und noch dazu einen Bildhauer im eigentlichen Sinne des Wortes, wie den Hans Multscher, der ja auch in Stein gearbeitet hat, an der Spitze der Werkstatt, als den leitenden Altarmeister zu denken. Ein Meister Berthold zu Nürnberg wird 1363 und 1378 als *Bildschnitzer und Maler* erwähnt! — In unserem Falle bleiben wir zum Glück auf Mutmafsungen nicht angewiesen, da wir mit Daten und Thatsachen noch nicht zu Ende sind.

Die auf einen Grafen von Sternberg — wohl den berühmten Kupferstichsammler — zurückgehende Notiz, dass in der Galerie des Grafen Truchsess von

Waldburg mehrere vortreffliche Gemälde von Hans Multscher zu sehen gewesen wären, hat von Reber wohl beachtet, ohne jedoch viel Gewicht darauf legen zu können, da solche Bilder im Schlosse Wolfegg nicht zu finden und auch sonst nicht zu ermitteln waren. Nunmehr sind die von dem Grafen von Sternberg erwähnten Gemälde im Londoner Kunsthandel aufgetaucht und dank einer hochherzigen Schenkung in den Besitz der Königlichen Museen zu Berlin übergegangen.

Im Jahre 1803 erschien zu London das Verzeichnis einer Bildergalerie, abgefasst mit einer für jene Zeit auffallenden Wissenschaftlichkeit — unter diesem Titel:

Catalogue | of the | Truchsessian Picture Gallery, | now exhibiting | in the | New Road, opposite Portland Place. | To which are added, | biographical notizes, | respecting the | German, Dutch, and Flemish Masters. | London | printed by T. Jones, Chapel Street, | Soho Square. | M, DCCC, III. (144 SS., 8°)

Dieses Heft giebt eine interessante Übersicht über eine umfangreiche Galerie von universellem Charakter, die von den Truchsess zusammengebracht, vor 1803 nach England geschafft worden war, dort ausgestellt und wahrscheinlich verkauft wurde. Die Namen vieler bayerischer und österreichischer Maler des XVIII Jahrhunderts in dem Verzeichnis lassen erkennen, dass die Sammlung noch kurz vor der Ausstellung gepflegt und vervollständigt worden war.

Zwei Eintragungen des Kataloges sind geeignet, den Historiker der älteren oberdeutschen Malerei zu erregen.

(S. 19)

Muoltscher. (Hans). The following curious antiquities are inscribed with the name of this painter, a native of Ulm in Suabia, and the year 1436 (sic); which is nearly the period, when oil-painting was first introduced, and renders them particularly valuable.

The adoration of the shepherds,
The adoration of the magi,
Christ on the mount of olives,
Christ before Pilate,
The bearing of the cross,
The resurrection of Christ,
The descension of the holy ghost,
The death of the Virgin,
} 4 folding pannels painted on both sides.
on wood; high 4—6, wide 4—3.

(S. 27)

Strigel. (Johann and Ivo). The names of these masters, with the year 1438, and the qualification: Tribuni in Memminghen (in Suabia) are to be seen upon these valuable antiques.

The salutation of the angel,
The families of Counts Königsegg and Werdenberg at devotion.
St. Anthony, St. Agnes, and St. George,
St. John Baptist, St. John Evangelist, and St. Catharine,
} 2 folding pannels, painted on both sides.
on wood; high 5—3, wide 3—0.

Hoffentlich kommen die Altarflügel von Johann und Ivo Strigel wieder zum Vorschein. Die Notiz schon ist für die Geschichte der gliederreichen Memminger Malerfamilie von Bedeutung. Bisher galt der schon 1433 nachgewiesene Hans für den Vater des Ivo, von dem ein Altar von 1512 im Baseler Museum und ein von 1514



Inschrift auf Hans Multschers Altar von 1437 in den K. Museen zu Berlin
Linke Hälfte

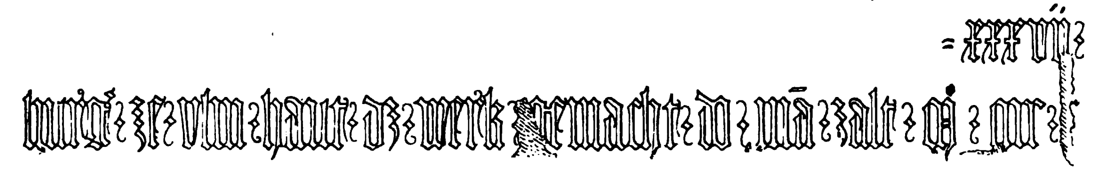
datiertes Bild in der Veitskirche bei Tartsch bewahrt wird. Der Ivo, der nach unserem Katalog 1438 Tribunus war, kann nicht wohl identisch sein mit dem Meister dieser späten Malereien. Vielleicht hiefs der Vater des Hans wie der Sohn, wir würden dann drei Generationen kennen, ja sogar vier, falls Bernhard der Sohn des jüngeren Ivo war.

Die Gemälde Multschers hat ein günstiges Geschick nach Deutschland zurückgebracht. Und es zeigt sich, was zu vermuten war, dass die Notiz des Grafen von Sternberg auf dem sicheren Grunde einer Künstlerinschrift steht. Aus den vier Tafeln sind acht geworden, da die Bretter durchgesägt worden sind. Die auf beiden Seiten mit je zwei Darstellungen übereinander geschmückten Flügel eines Altares, in dessen Mitte wahrscheinlich ein Schrein mit Holzbildwerk stand, sind uns damit erhalten. Ganz wie in Sterzing: vier Szenen aus dem Marien-Leben und vier aus der Passion Christi. Und zwar standen die Bilder des Sterzinger Altares und des Altares, zu dem unsere Stücke gehörten, in folgender Ordnung:

	Sterzing		*Unser Altar*	
bei geöffneten Flügeln	Die Verkündigung Mariä	Die Geburt Christi	Die Geburt Christi	Die Anbetung der Könige
	Die Anbetung der Könige	Der Tod Mariä	Das Pfingstfest	Der Tod Mariä
bei geschlossenen Flügeln	Christus am Ölberg	Die Geifselung Christi	Christus am Ölberg	Pilati Handwaschung
	Die Dornenkrönung Christi	Die Kreuztragung	Die Kreuztragung	Die Auferstehung Christi

Die ursprüngliche Ordnung der Berliner Marien-Bilder wird unzweideutig klar durch die Baulichkeiten, die sich aus den unteren Szenen in die oberen fortsetzen. Die Dacharchitekturen des »Pfingstfestes« und des »Marien-Todes« schneiden unten in die Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige hinein. Die Passionsszenen habe ich in der historischen Folge nach demselben System wie die Innenbilder aufgestellt. Möglicherweise jedoch kehrte sich der Meister bei der Ordnung der Passionsszenen nicht an dieses System; vielleicht stand »Pilati Handwaschung« unter der Ölbergszene, die »Auferstehung« rechts oben und die »Kreuztragung« rechts unten. Bei diesem Neben- und Übereinander ergänzen sich die landschaftlichen Gründe und die Figurengruppen eher in befriedigender Art.

Was die Ordnung der Sterzinger Bilder angeht, so bin ich in *einem* Punkte von der Annahme von Rebers abgewichen, indem ich die Tafeln der Geburt Christi und die der Epiphanie, dementsprechend auch die »Geifselung« und die »Dornenkrönung« ihre Plätze tauschen liefs. Dabei blieb ich dem System der historischen Folge treu, die auf der Innenseite des Berliner Flügelpaares sicher ist. Bestätigt



Inschrift auf Hans Multschers Altar von 1437 in den K. Museen zu Berlin
Rechte Hälfte

aber wird diese Ordnung in Sterzing durch die Perspektive der Architektur. Von *einem* Gesichtspunkt aus sind die Innenräume auf den Flügeln rechts und links entworfen. Die »Geifselung« — die historisch frühere Szene — gehört ganz gewiss nach rechts oben, die »Dornenkrönung« nach links unten.

In Sterzing unterscheidet sich die Aufsenseite von der Innenseite dadurch, dass die Musterung des Goldgrundes hier und dort ein wenig verschieden ist; die Berliner Flügel zeigen auf beiden Seiten glatten Goldgrund. In Sterzing misst jede der Tafeln 195 gegen 165 cm; die Mafse der Berliner Bilder sind wesentlich kleiner, sie betragen 151 gegen 141 cm. Nach der Analogie, die der Tiroler Altar bietet, darf eine Vorstellung über den Inhalt des Altarschreines, zu dem unsere Bildflügel gehörten, der Predelle und des Aufsatzes auf dem Schrein gesucht werden.

Am unteren Rande des »Marien-Todes« zieht sich über die ganze Breite folgende Inschrift: »bitte · got · fur · hanssen · muoltscheren · vō · richēhofē · burḡ · ze · ulm · haut · dz · werk · gemacht · do · mā · zalt · M° · CCCC · / XXXVII ·« Wenn der Londoner Katalog »1436« als Datum angiebt, so wurde dieser Irrtum wohl dadurch verschuldet, dass der letzte Strich unter der Rahmenleiste verborgen lag. Bei der Inschrift ist ein Schildchen mit einer Hausmarke, die auf unserer Nachbildung der Schrift zu sehen ist, oben ein von einem Affen gehaltenes gröfseres Schild mit einer anderen Hausmarke (?), einem Kreuz mit zwei Querbalken.

Auf der Tafel des Pfingstfestes steht eine zweite Inschrift oben an der Wand, weniger sorgfältig und ausführlich, minder planmäfsig, eher aus Laune oder aus dem Bedürfnis der Raumfüllung hingesetzt. Sie lautet: »HAHS NVOLTS — CER VO RICHE | HOVEH — HAVT GE«. Antiquamajuskel sind hier unsicher verwendet, untermischt mit gotischen Zeichen. »N« steht für »M«, »H« für »N«. Dieselben Eigentümlichkeiten zeigt die Schrift des Kargschen Altares von 1433!

Mit skeptischer Auffassung könnte allenfalls im Angesichte der ersten Inschrift erklärt werden: Multscher war Bildhauer, ihm wurde der Altar, zu dem diese gemalten Flügel gehören, in Auftrag gegeben; das Schnitzwerk führte er aus, die Bilder liefs er von einem Gehülfen malen, seinen Namen aber als den des Altarmeisters auf einer der Bildtafeln anbringen. Solcher Interpretation widersprechen Thatsache und Art der anderen Inschrift aufs Entschiedenste. Die zweite Inschrift, überflüssig neben der ersten, mehr ausführlichen, kaum lesbar für den, der vor dem Altare stand, von spielerischem Charakter, muss von *dem* gemalt worden sein, der in der Inschrift genannt ist, und zugleich von *dem*, der die Bilder ausgeführt hat. Der »Bildhauer« Hans Multscher hat 1437 diese Altarflügel gemalt. Seine Doppelkunst ist bezeugt, so dass wir von hier aus mit anderen Augen nach Sterzing blicken, mit gröfserer Sicherheit den aus Schnitzwerk und Bildtafeln zusammengesetzten Altar als das einheitliche Werk *eines* Meisters würdigen und geniefsen.





Hans Multscher, Altar von 1437 in den K. Museen zu Berlin
Innenseite des linken Flügels





Hans Multscher, Altar von 1437 in den K. Museen zu Berlin
Innenseite des rechten Flügels

Was aber die Berliner Tafeln betrifft, so scheint die erste Pflicht, da ein Monument von so hoher Bedeutung zu dem spärlichen Material hinzutritt, ein Versuch zu sein, den Charakter des Werkes mit Worten festzustellen. Die acht Bilder mit ihren verschieden gearteten Aufgaben geben auf alle Fragen Antwort. Die Vergleichung der Sterzinger Altarflügel mit den unsrigen wird dadurch erleichtert, dass wenigstens drei gleiche Szenen hier und dort dargestellt sind. Als erwünschter Abschluss wäre die Vorstellung von der Entwickelung des schwäbischen Meisters zu suchen, dessen Kunst auf zwei weit auseinander liegenden Zeitstufen (1437 und 1457) uns offenbart wird.

Die Figuren sind von mittlerer Gröfse, erscheinen aber eher untersetzt als hoch, weil die Köpfe — auf schmalen Leibern mit abgerundeten Schultern — verhältnismäfsig grofs und plump sind, wie auch die Hände und die Füfse. Es ist nicht leicht, eine Anschauung von den Proportionen zu gewinnen. Die einzelnen Gestalten treten nicht hervor in deutlicher Körperlichkeit, in aufrechter Haltung, mit ungestörtem Umriss. Die stoffreiche Gewandung, die häufende und drängende Komposition, die aufserordentliche Kühnheit in den Bewegungsmotiven bei verhältnismäfsig geringer Kenntnis der Körperstruktur, all das verdeckt und verhüllt den Organismus.

In den Sterzinger Bildern ist das Interesse an der menschlichen Gestalt siegreich. Die Gewandung, eher der Zeittracht entsprechend, ist minder weit und stoffreich, sie liegt vielen Figuren fest an. Sehnige, hohe Gestalten treten, voneinander gesondert, mit deutlicher Silhouette hervor, und der Meister geht sogar der Aufgabe, den nackten Leib darzustellen, nicht mehr aus dem Wege.

Selbst der Mafsstab der Figuren ist in den Berliner Bildern nicht konsequent festgehalten, was freilich zum Teil wieder die Folge anderer Unsicherheiten ist. Der Meister beherrscht 1437 die perspektivische Verjüngung nicht, und die Raumnot ist dem fast stets auf den Fersen. Dass die Strafsenbuben, die mit frechem Hohn den Zug der Kreuztragung begleiten, in den Verhältnissen und im Mafsstab verfehlt sind, wird am wenigsten Wunder nehmen.

Einzelne Gestalten bestimmen den Eindruck weniger als Gruppen. Und aus den Gruppen lösen sich mit scharfer Plastik, starken Gegensätzen von Licht und Schatten die Köpfe und die Hände — als die Träger des Ausdrucks. Sehr eindringlich war mit solchen Mitteln die vielköpfige Menge, die den Heiland bedroht, zu veranschaulichen, schwerer wurde es dem Meister, die Figur Christi dem Ansturm entgegenzustellen. Multscher scheint von dem Glauben beherrscht zu werden, dass seine Kunst mit der Zahl der Figuren wachse und verkümmere. Bei seiner Unfähigkeit, die Komposition in die Raumtiefe hineinzubauen, bedrängen und stofsen die Gestalten sich arg; sie recken sich und biegen die Köpfe in den Nacken, wie um Aussicht zu erlangen im Gewühl.

Ungewöhnlich grofs ist die Anzahl der Männer und Frauen, die aufserhalb des umfriedeten Bezirks dem neugeborenen Christkind ihre Verehrung darbringen, auffällig die Vermehrung, die Verdoppelung des Personals bei der Handwaschung Pilati. Zwei Pagen bedienen, der eine bietet knieend das Becken, während der andere Wasser über die Hände Pilati giefst. Neben dem Weibe des Römers eine Begleiterin, eine Amme, die eifrig und handgreiflich sich zu ihrer Herrin wendet, die ihrerseits den Statthalter bedrängt.

Von dem »horror vacui«, dem Erbe aus der Zeit, da der Maler die Fläche schmückend überspann, ist unser Meister noch beherrscht. Füllglieder, wie die Blumengefäfse und Bücher am Bette der sterbenden Maria, geben dafür Zeugnis. Eine

weiter vorgeschrittene Weise, den Raum aufzufassen und die Figuren darin zu verteilen, wie sie im Sterzinger Flügelpaar deutlich wird, empfand nicht mehr das materiell Leere als ästhetisch Leeres. Der »Ölberg« in Sterzing zeigt nackten Steinboden, in der Berliner Tafel ist die Erde gleichmäfsig und dicht mit Blättern und Blumen teppichartig überzogen.

Die Raumauffassung lässt vielleicht besser als irgend etwas anderes den Punkt in der Entwickelungslinie erkennen, wo der Meister 1437 stand. Sie ist in einer Krisis und eher vom Gefühl als von Kenntnissen abhängig. Wir haben Gelegenheit zu beobachten, wie Multscher sich mit dem Innenraum, der Architektur, und wie er sich mit der Landschaft abfindet. Ein vergleichender Blick auf die Sterzinger Tafeln ist wiederum höchst belehrend.

Ohne eigentliche Kenntnis der linearperspektivischen Gesetze hat der Meister sich mit halbem Erfolge bemüht, die Raumerscheinung der kapellenartigen Gemächer zu veranschaulichen. Deutlich ist sein Bestreben, die Menschenversammlung innerhalb und nicht vor der Kammer erscheinen zu lassen. Spindeldürre Säulen, die das Dach tragen, wachsen vorn auf und überschneiden die Figurenkomposition. Der verwickelte Grundplan der Räumlichkeiten, die eng im Verhältnis zu den Bewohnern erscheinen, wird nicht klar. Die perspektivische Konstruktion, soweit davon überhaupt die Rede sein kann, geht von der vertikalen Mittellinie jeder Tafel aus, während in Sterzing — mit einem sehr zu beachtenden Unterschiede — die Räumlichkeiten der verschiedenen Tafeln von der vertikalen Mittellinie des ganzen Altares aus leidlich richtig konstruiert sind.

Soweit nicht die dicht gedrängten Menschenmassen den Ausblick in die Landschaft sperren, so dass der himmlische Goldgrund und sonst nichts als Folie bleibt, hat der Meister durch Baulichkeiten, durch Bretterzäune einen Abschluss gefunden und ist der Schwierigkeit aus dem Wege gegangen, die Hintergrundlandschaft mit dem Terrain vorn zu verbinden. Im Sterzinger Altar zeigt sich seine Fähigkeit, die landschaftliche Raumtiefe, wenigstens abbreviaturartig, darzustellen, merklich gewachsen. Namentlich in der Ölbergdarstellung sind die landschaftlichen Gründe wohl ausgeglichen, das bewegte Terrain klar und mit bedeutender Tiefenwirkung zur Anschauung gebracht, und die Figuren sind höchst glaubwürdig gesondert, mit Ausnutzung der Tiefe in die Landschaft hineinkomponiert. Die Gruppe der den Zaun übersteigenden Schergen erscheint, perspektivisch verjüngt, in angemessener Ferne. In der entsprechenden Berliner Tafel scheinen die Angreifer, deren Mafsstab von dem der schlafenden Apostel und von dem des betenden Heilands kaum abweicht, den Schläfern unmittelbar auf die Köpfe zu springen. Der Sinn der Szene wird stark beeinträchtigt durch die Mängel der Raumgestaltung.

Die Darstellungen der Berliner Altarflügel sind höchst dramatisch. Überall fast Aktion und fliefsende Bewegung. Eine eingehende Beschreibung müsste sich vieler charakterisierender Verben bedienen. Namentlich die ihrer Natur nach eher idyllischen Szenen verraten die Neigung zur dramatischen Gestaltung. Zumeist, und auch in Sterzing, ist die »Geburt Christi« etwa so dargestellt: Maria und Joseph *sind niedergekniet* und verharren im Gebet vor dem Christkind zur Rechten und zur Linken. Eine weihevoll gottesdienstliche oder doch familienhaft feiertägliche Ruhe ist über die Szene gebreitet. In Sterzing ist dem angedeuteten Schema ein genrehaftes Motiv eingefügt. Joseph zieht seine Beinbekleidung aus, um dem Neugeborenen schützende Hülle zu schaffen. In der Berliner Tafel der Geburt Christi drückt schon die Asymmetrie der Anordnung Unruhe und Erregung aus. Das Kind, das Ziel der Verehrung,





Hans Multscher, Altar von 1437 in den K. Museen zu Berlin
Aufsenseite des linken Flügels





Hans Multscher, Altar von 1437 in den K. Museen zu Berlin
Aufsenseite des rechten Flügels

liegt ganz rechts nahe dem Bildrande, in einem Korbe, unter das Hüttendach geschoben (bedeckt übrigens anscheinend mit einem der väterlichen Beinlinge!). Maria beugt sich knieend vornüber, als wolle sie das Kind segnen und zugleich mit ihrem Leibe decken. Ihre erhobenen, nach aufsen, dem Kinde zu gewölbten Hände wiederholen die Bewegung des Körpers. Hinter Maria kniet Joseph mit vorgestrecktem Kopfe und die Hände erhebend, in leidenschaftlicher Geste. Weder Joseph, noch die Schar von Männern und Frauen, deren sehnsüchtige Neugier gegen den Bretterzaun drückt, haben freien Ausblick auf das Christkind. All die mühsame Bewegung erscheint vergeblich. Der Eindruck des Ringenden, Krampfigen fehlt auch dieser Szene nicht.

Mit leidenschaftlicher Bewegung bis zum Rande gefüllt ist die Darstellung der Handwaschung Pilati. Freier Raum, Abstand zwischen den Klägern, dem Richter und dem Verklagten fehlt; die Würde des Tribunals wird nicht gewahrt. Von rechts her rückt der Menschenknäuel dem Landpfleger bedrohlich auf den Leib. Das, wenn nicht edle, so doch würdige Haupt Christi erscheint in einem dichten Kranze wutverzerrter, geifernder Köpfe. Von links her bedrängen weniger gewaltsam, aber nicht minder wirksam die beiden Weiber den Statthalter. Der auf seinem Sitze von Wahn und Hass bestürmte Pilatus wendet sich mit verzogener, undeutbarer Miene, mit einem halben Blick auf den Heiland, zur Waschung herum. Hier, wie auch in der »Kreuztragung«, ist die Gewalt des Zerrens und Drängens unvergesslich ausgedrückt.

Von dem dumpfen Fanatismus, der als treibende Kraft in den Passionsdarstellungen höchst eindringlich geschildert ist, bleiben selbst die Apostel nicht frei. Merkwürdig, wie wenig der Meister der edleren Bildung und dem reineren Ausdruck der leidenden Partei gerecht geworden ist. Nichts wird vor den Sterzinger Flügeln mehr bewundert als das vornehme Mafs und der Schönheitssinn. Die Berliner Tafeln lassen nicht einmal erkennen, dass das Streben des Meisters dahin gerichtet war. In Sterzing ist die Typik, die für die spätere schwäbische Malerei vorbildlich wird, festgestellt, und spezifisch schwäbische Tugenden des Geschmacks stehen schon in voller Blüte.

Mit der älteren Typik, der des XIV Jahrhunderts, scheint Multscher in seiner Jugend gewaltsam gebrochen zu haben; als Naturalist und nicht wählerisch greift er drastische Erscheinungen auf. Einige Gestalten sind von grofser Originalität und Kühnheit, wie etwa der wüste Geselle, der, dem Zuge der Kreuztragung vorangehend, den Heiland am Stricke zerrt, mit einem Kopf, den der ältere Pieter Breughel gezeichnet haben könnte. Im ganzen erscheint die Menschengestaltung ungleichwertig. Am schlimmsten steht es mit den heiligen Figuren, mit Christus, Maria, mit Johannes und den anderen Aposteln. Des Meisters höchstes Streben, den Inhalt und Sinn der Darstellungen in den Köpfen, in höchst mannigfaltig bewegten Händen und exzentrischen Bewegungsmotiven zum Ausdruck zu bringen, gelingt und misslingt, wie mehr jugendliches Kraftgefühl als Vorsicht und Überlegung am Werke ist. Der Ausdruck in den Köpfen ist eher stark als fein, dem seelischen Leid edler Charaktere nicht angemessen. Die Züge sind verzerrt, die Mundwinkel zumeist herabgezogen, die Zähne oft sichtbar, und aus den dunkel umränderten Augen blitzt das Weifse hier und dort auf. Die Muskulatur und Äderung sind grell markiert. In der dunklen, schwerblütigen Menschenart mit den breiten Schädeln, den gebogenen und hängenden Nasen lebt ein dumpfer animalischer Ernst.

In der Zeichnung der Gewänder ist Multscher nicht so weit entfernt von der älteren gotischen Konvention wie von der knittrigen Eckigkeit, die in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts in Oberdeutschland aufkam. Ganz anders als in Sterzing





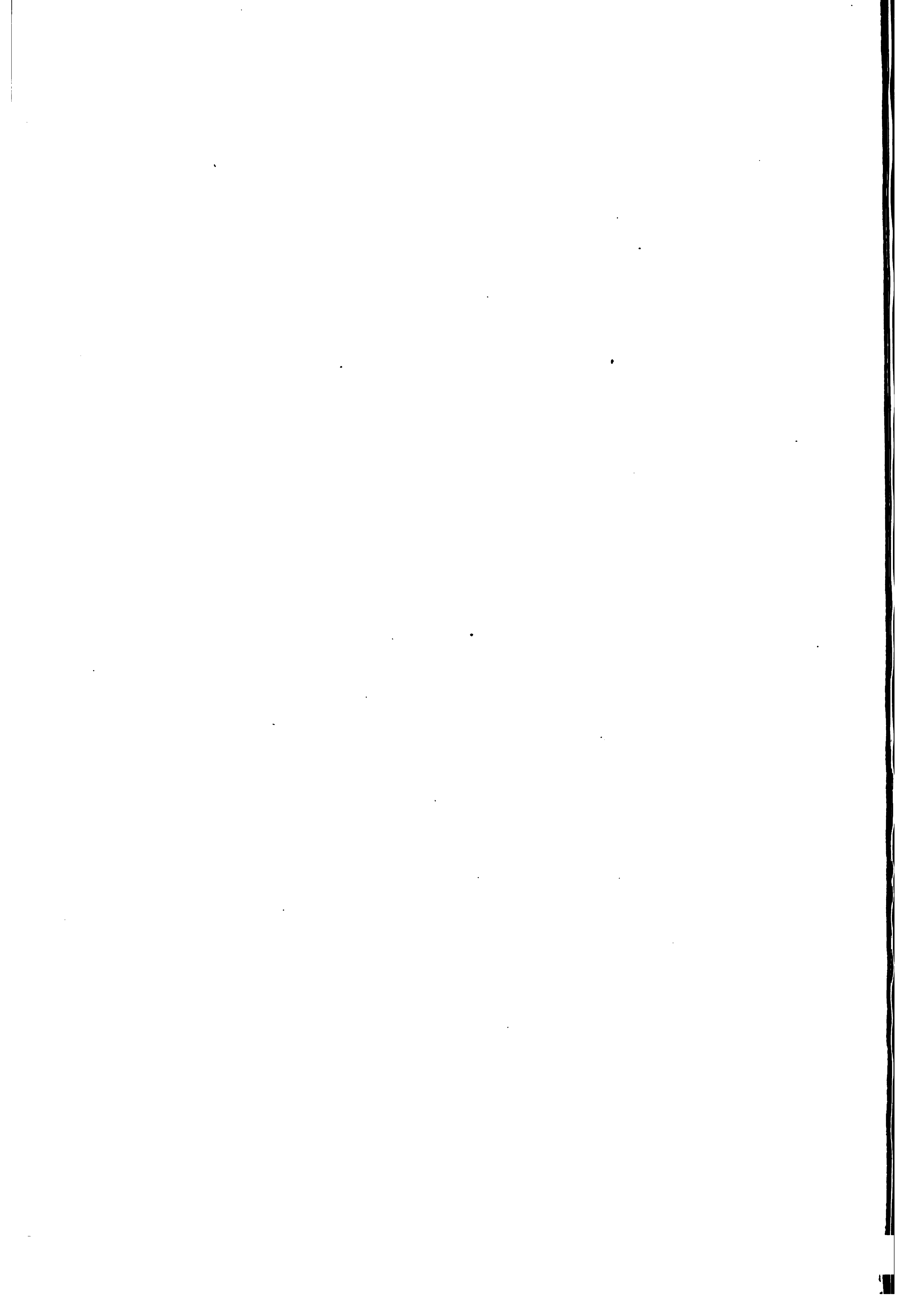
Hans Multscher, Altar von 1437 in den K. Museen zu Berlin
Aufsenseite des rechten Flügels



HANS MULTSCHER

DIE HANDWASCHUNG DES PILATUS

IN DER GEMÄLDEGALLERIE DER K. MUSEEN ZU BERLIN



behandelt er hier den Stofffall und die Stoffbewegung. Die Naturbeobachtung liegt im Streit mit dem ererbten Streben, gerade Linien und das eckige Aufeinanderstofsen der Falten zu vermeiden. Der Faltenzug ist geschwungen, gerundet, bogig, bauschig, wellig und hat im Effekt etwas Schlaffes und Flaues, wenn er auch fliefsend und nichts weniger als kleinlich erscheint. In den Gewändern der Sterzinger Bilder meidet der Meister weder das Eckige und Gerade noch sucht er es und kommt zu einem System von weit gröfserer Schärfe und Naturwahrheit. Freilich erscheinen die Kleider in Sterzing vergleichsweise fest, erstarrt und als Fessel der freien Körperbewegung.

Die Ausführung unserer Flügel ist derb, von der handfesten Eiligkeit des an grofse Flächen gewöhnten Monumentalmalers, fast nirgends liebevoll und eingehend, oft aber frisch, geistvoll und von malerischer Weichheit. Eine so sorgsame Darstellung des Stofflichen, wie in dem Sterzinger Werke, wo die Holzmaserung und dergleichen mit verweilendem Fleifs ausgeführt ist, scheint hier nicht einmal angestrebt zu sein. Die Behandlung dort darf vergleichsweise fein, scharf und zeichnerisch genannt werden. Der Farbenauftrag in den Berliner Tafeln sieht etwas trübe und rauh aus, im ganzen flüssig oder doch dünnbreiig, in der Weise unserer Wasserfarbenmalerei; doch sind wohl einige Flächen der Gewandungen mit Öllasuren übergangen. Eine emailartige Schicht ist nirgends erreicht. Mit breitem Pinselstrich, weich, unscharf sind die Formen umrissen, namentlich die der Köpfe und Hände. Das Licht im Fleisch ist dreist aufgehöht, die Schatten erscheinen schwer und braun.

Die Färbung ist nicht eigentlich bunt, wenn auch die vorwiegend hellen, nur schwach schattierten Lokalfarben der Gewänder in breiten Flächen unvermittelt nebeneinander stehen. Der matte, elfenbeinfarbige und braune Fleischton, ein recht trübes Violett und das Olivgrün, das durch Öllasur anscheinend leuchtend gemacht ist, klingen gut zusammen und bieten ein Gegengewicht gegen die schärferen Farben, namentlich das harte Zinnober und das in kleineren Flächen hervorstechende Gelb. Blau ist fast ganz vermieden.

Die Erhaltung der sorgsam zubereiteten, mit Leinwand überzogenen Tannenholztafeln ist gut, die Malerei im wesentlichen intakt. Eine ältere derbe »Restaurierung« hat nicht tief eingegriffen. Einige Partien, z. B. der Kopf der sterbenden Maria, sind — anscheinend durch zu scharfes »Reinigen« — beschädigt. Die Restaurierung in Berlin konnte sich damit begnügen, die Bilder zu säubern und einige ausgebrochene Stellen, zumal am unteren Rande des »Pfingstfestes«, zu ergänzen.

Wenn fast alle Beobachtungen dem Malwerk des um 1457 geschaffenen Sterzinger Altares höhere Reife, gewachsenes Können, geklärten Schönheitssinn zugestehen, so hat die Schöpfung von 1437 doch etwas voraus — überschäumenden Reichtum, federnde Spannkraft und den Reiz des Wagnisses. Das Verhältnis der beiden Werke wird vielleicht klarer, wenn an den Gegensatz zwischen Dürers »Apokalypse« und Dürers »Marien-Leben« erinnert wird. Zwei Stilstufen der schwäbischen Malerei lernen wir kennen eher als zwei Entwickelungsstufen *einer* Individualität. Die Persönlichkeit des grofsen Meisters wird leider undeutlich in den Zeitwandlungen. Die rein stilkritische Demonstration, dass beide Schöpfungen von *einer* Hand seien, scheint kaum möglich. Die Stilkritik wird hier, wie so oft, zur Bescheidenheit gemahnt.

Die Gemälde, die W. Schmidt, Bayersdorfer und F. von Reber dem Meister der Sterzinger Altarflügel noch zugeschrieben haben, mit guten Gründen, die wohl erhaltene Tafel in Schleifsheim mit Christus, Maria und Johannes und das, freilich ganz übermalte, Dreifaltigkeitsbild in der Ulmer Münstersakristei, stehen auf der späteren Stilstufe. Das Gemälde in Schleifsheim trägt das Datum 1457.

Henry Thode spricht dem Meister noch eine Reihe anderer Werke zu, so »Die Grablegung« und »Die Reitergruppe der heiligen Könige mit ihrem Gefolge« in Stuttgart (Nr. 477 und 488). Dies teilt Alfred Lehmann mit auf S. 109 seines Buches »Über das Bildnis bei den deutschen Meistern«. Der Stil der beiden Stuttgarter Tafeln erinnert gewiss an den des Sterzinger Altares, doch konnte ich mich nicht völlig davon überzeugen, dass hier und dort derselbe Meister thätig war. Für die Datierung und Lokalisierung der Stuttgarter Bilder ist Thodes Beobachtung jedenfalls von grofsem Werte.

Zwei Tafeln der Karlsruher Galerie — Nr. 32 und 33, katalogisiert als »Schule des Elsass, nach 1460«: »Christus am Kreuze« und »Der Tod Mariä« — zeigen den Stil der Sterzinger Bilder in mehr bestimmter Prägung und sind wohl der Rest eines grofsen Werkes, Vorder- und Rückseite eines halben Altarflügels; sie messen 155 gegen 140 cm. Die unscheinbare, durch Neuvergoldung des Fonds und sonstige »Restaurierung« arg beschädigte Noli-me-tangere-Darstellung im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 136) gehört wohl auch hierher.

Die Jugendkunst des Ulmer Meisters, die wir von den Berliner Flügeln her kennen, habe ich bisher nur an *einer* Stelle wiedergefunden, merkwürdigerweise in einer Zeichnung. Das in Erlangen, in der Universitätsbibliothek, bewahrte Blatt misst 268 gegen 127 mm und zeigt auf gelblich grundiertem Papier die Figur eines thronenden Bischofs, höchst energisch in schwarzer Farbe gezeichnet und mit Weifs gehöht.

Dem Geschichtschreiber ist der Berliner Altar wichtiger als der Sterzinger. Ein historisch ästhetisches Problem taucht auf mit der Thatsache, dass ein *Bildhauer* in der Jugendzeit der schwäbischen Tafelmalerei mitthat, mehr als mitthat. Multscher überragt so stark den Lukas Moser und Konrad Witz durch das Feuer seiner dramatischen Gestaltung, wie tief er sonst, namentlich an Schönheitssinn und Naturgefühl, unter ihnen steht, und erinnert mit seiner Auffassung eher an den grofsen Nürnberger, der den Tucher-Altar geschaffen hat, als an die schwäbischen Zeitgenossen. Die stärksten Eigenschaften seiner Jugendkunst gehen der schwäbischen Kunst, wie sie sich im Laufe des XV Jahrhunderts entwickelte, ganz und gar verloren.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

